





GÉRICAULT

PAR

CHARLES CLÉMENT

GÉRICAULT

PAR

CHARLES CLÉMENT

EXTRAIT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(Livraisons des 1er mars, avril et mai)

PARIS

IMPRIMERIE DE J. CLAYE

7, RUE SAINT-BENOIT

—

1867



GÉRICAULT.

Nulla dies sine linea.
ZEUXIS, cité par PLINE.

(PREMIER ARTICLE.)

C'est en tremblant que j'ai commencé cette étude. Je n'ai jamais été autant effrayé, et, je le dirai, affligé du sentiment de mon insuffisance que dans ce moment où je voudrais rendre hommage et justice au génie du plus grand artiste de notre temps, et arrêter les regards d'un public distrait sur sa noble figure. Géricault est le contemporain des plus âgés d'entre nous. Cependant, s'il n'est pas méconnu, il est négligé et presque oublié. Il n'a rien fait de ce qu'il faut pour captiver l'attention de la foule, pour élever les renommées bruyantes et rapides. Il s'est contenté de bien faire, sans solliciter les bravos, sans se mêler aux partis, sans s'ériger en chef d'école. Simple et modeste, il admirait les autres et était rarement content de lui-même. Il ne *posait* pas, il ne songeait pas à jouer un rôle, et on serait tenté de croire qu'il s'ignorait. S'il a pensé à la postérité, ç'a été pour craindre de n'avoir pas mérité qu'elle enregistrât son nom. Plus d'une fois, en étudiant cette vie sans ostentation, je me suis demandé si je n'étais pas le jouet d'une illusion, si c'était bien un grand artiste que j'avais sous les yeux, tant l'habitude de voir le talent s'affubler de fausse grandeur ou d'hypocrite modestie trouble les esprits les plus décidés à discerner la vérité sous les apparences! Hélas! comme un athlète fait pour vaincre et qui tombe en commençant le combat, Géricault est mort trop tôt pour sa gloire. Il n'a laissé qu'un

très-petit nombre d'œuvres accomplies, et le plus souvent on en est réduit à démêler des beautés de premier ordre, renfermées dans ses admirables dessins, dans ses rapides ébauches comme l'or dans la gangue du filon. Ce n'est pas ce que le public demande. Il lui faut le métal net, sonore, brillant. La réputation de ceux qui n'ont pas donné à leur pensée sa forme définitive dans des ouvrages importants et répétés ne s'établit qu'à la longue. Je ne suis pas inquiet du résultat final; ce que je dis, nos neveux le diront; mais il se pourrait que pendant quelque temps encore Géricault ne fût apprécié que par un petit nombre de rares et fervents admirateurs, et que justice complète ne lui fût rendue que par une autre génération.

Pour se faire une exacte idée de l'importance de la tentative de Géricault, il faut se reporter à l'époque où, très-jeune encore, il commençait à peindre. Vers 1808, l'école de David était tombée au plus bas. Les élèves directs de ce grand maître étaient encore dans la force de l'âge, mais, à peu d'exceptions près, leurs œuvres vides et froides accusaient chaque jour d'une manière plus marquée les vices du système. C'était bien une école, dans la stricte acception du mot, que cet homme à l'esprit étroit, obstiné et puissant, avait fondée. Non-seulement il la gouvernait, mais il la tyrannisait, plus il est vrai par son exemple et par l'autorité que lui donnaient son talent et l'énergie de ses convictions, que par sa volonté. Ses principes étaient bons; il recommandait l'étude des maîtres et celle de la nature; mais, comme s'il eût eu un verre de couleur sur les yeux, il voyait et les maîtres et la nature à travers une idée préconçue. Tout prenait sous son pinceau cette forme conventionnelle, imitation servile et erronée de l'antiquité, qu'il avait transmise comme une recette à ses disciples et que ceux-ci ont répétée à satiété. Chez David, la faculté principale de l'artiste, l'imagination, existe, et à un haut degré, mais elle est étouffée sous la volonté; l'élan est arrêté, comprimé par l'esprit de système; l'intelligence, la raison, ou plutôt le parti pris, usurpent un rôle qui ne leur appartient point et dominent l'inspiration et le sentiment. Aussi ces images si correctes, si savantes, si châtiées, qui méritent une si grande et si sincère estime, n'inspirent-elles jamais cette émotion franche et profonde que font éprouver les œuvres des génies spontanés, et David est de ceux qui forcent l'admiration sans exciter la sympathie. Chez ses élèves, on retrouvait les qualités du maître : l'élévation constante, la dignité, la sévérité des ordonnances, un dessin correct et grandiose, précis jusqu'à la sécheresse, mais aussi tous ses défauts : un

style tendu, une recherche de la forme prise en elle-même qui l'amène à n'être plus qu'une sorte d'abstraction, une froideur inévitable dans des conceptions dictées par des idées pittoresques très-fausses et pourtant très-arrêtées. On peut dire d'une manière générale que, malgré la diversité de leurs tempéraments et de leurs tendances, David avait coulé ses élèves dans un moule uniforme. Ils ressemblent à leur maître; ils se ressemblent entre eux, et leur servilité a sans doute rabaissé leur talent; mais quelle que soit la fatigue que nous fassent éprouver aujourd'hui ces œuvres monotones et glacées, les noms de Girodet, de Gérard et de Guérin, sont de ceux que l'on ne doit pas prononcer sans respect.

Trois artistes cependant se distinguaient alors, par l'originalité de leurs conceptions et de leur manière, de la foule des élèves de David. L'un, Prud'hon, doit à peine être mentionné ici. Il n'appartenait à cette école ni par ses études ni par ses tendances. C'est à Raphaël, à Léonard, à Corrége surtout qu'il avait demandé des modèles; c'est dans sa riche et délicate imagination, dans son cœur, d'une sensibilité presque maladive, qu'il puisait ces ravissants motifs d'une grâce si pénétrante, d'une vérité si élevée, d'une exquise poésie. Mais Prud'hon n'était ni de son pays, ni de son temps. Il avait vécu jusqu'alors pauvre et ignoré, et c'est à peine si son beau tableau la *Vengeance poursuivant le Crime*, qu'il venait d'exposer, avait fait sortir son nom de sa complète obscurité. Géricault l'admira beaucoup plus tard, mais il est peu probable qu'à ce premier moment il l'ait connu ou beaucoup remarqué. Il en est autrement pour Gros et pour M. Ingres, qui étaient en plein dans le courant d'idées au milieu desquelles Géricault allait se développer.

Gros était alors dans toute la force de son talent. Les *Pestiférés de Jaffa* sont de 1804, la *Bataille d'Aboukir* de 1806, la *Bataille d'Eylau* de 1808. Le caractère épique de ces œuvres admirables devait impressionner vivement l'esprit du jeune peintre. A bien des égards, Gros est le *père moderne* de Géricault. C'est à lui certainement qu'il doit d'avoir compris le cheval autrement que ne l'ont fait les Grecs et Vernet. Mais Gros était un artiste tout d'instinct; comme étude, il ne connaissait que la forme antique de David. C'est un brillant météore, ce n'est pas un soleil. Les beautés qui se trouvent dans quelques-uns de ses tableaux sont d'éblouissants éclairs que rien ne suit. Esprit faible, indécis, lorsqu'il s'abandonnait à ses nobles inspirations, il croyait se tromper, trahir son maître. Il se repentait d'un chef-d'œuvre comme d'une faute; il était terrifié et écrasé sous la discipline de David; il avait honte de son génie. Chez lui, l'effort individuel est très-marqué, mais il ne dure qu'un instant; on sent qu'il ne sera pas continué. Ce n'est pas là l'origine, le

point de départ d'un mouvement nouveau, et la fin misérable de ce puissant et inégal artiste prouve assez qu'il n'y avait pas en lui l'étoffe d'un chef d'école.

Quant à M. Ingres, il n'est pas davantage un réformateur, et il regarderait comme une injure qu'on voulût faire de lui un adversaire de son maître. Il ne faut pas l'opposer à David. Il a continué la même école avec plus de goût, un sentiment pittoresque plus distingué, plus élevé, plus vrai, une plus grande indépendance vis-à-vis de la nature, à laquelle il s'attache avec passion, mais qu'il interprète pourtant avec largeur et liberté. Il est bien loin d'avoir l'imagination puissante et inventive du chef de l'école, mais il possède cependant une originalité relative que l'on ne saurait contester. Son exécution magistrale est plus souple, et, en somme, beaucoup plus parfaite que celle de David. Avec un savoir consommé, il a de l'ardeur, de l'imprévu, une saveur particulière, quelque chose de *rare* qui le rapproche des maîtres. C'est un élève fidèle, mais intelligent, émancipé, et à bien des égards supérieur à David. Cependant, je le répète, il n'a fait que suivre, en les modifiant, des principes dont au fond il ne s'est jamais sérieusement écarté.

Ce caractère de novateur qui manque à M. Ingres, Géricault le possède complétement. Son système (si l'on peut parler de système à propos de beaux-arts et d'un peintre aussi spontané) est la fusion parfaite de la tradition et du progrès. Il aime, il comprend, il accepte tout : l'antiquité et la Renaissance, la ligne sévère des Grecs et des Florentins aussi bien que la couleur des Vénitiens et le clair-obscur des Flamands. Il a suivi la filière; il a tout vu, tout compris, tout digéré. Ce n'est pas un éclectique, bien loin de là : c'est un artiste d'une sincérité absolue, dont des études obstinées ont fortifié l'œil et la main. Ce n'est pas par parti pris, c'est en se laissant naturellement conduire par son sentiment pittoresque qu'il a réagi contre la peinture décorative, abstraite, aride, de l'Empire. Avec une individualité éclatante dans la manière, il apporte un point de vue nouveau. Au moyen de cette science précise et profonde qu'il avait acquise en étudiant naïvement la réalité et dans le commerce assidu des maîtres, il traite des sujets modernes, et il marque tout ce qu'il touche de sa puissante originalité. Comme les Grecs, il a trouvé le style en restant fidèle à la nature. Il a su dégager le caractère poétique, grandiose, épique, de ces motifs réels qui jusque-là n'avaient guère inspiré que des peintres de genre. Et ce n'était pas une tentative médiocre que de donner à des scènes familières et exactes cette signification générale, absolue, nécessaire à toute œuvre de grand art. Il n'a reculé devant aucune des difficultés de son projet. Il a adopté franche-

ment, sans timidité et sans affectation, les costumes et les accessoires, et il l'a fait sans tomber jamais dans la mesquinerie, dans la trivialité, dans l'excès de la couleur locale. Audacieux et sage, il a appliqué la science la plus précise à ses plus fougueuses inventions, et il a mis dans toutes ses œuvres cet irrécusable caractère de la force : la hardiesse, la confiance simple et sans ostentation. Si sa vie a été brisée avant qu'il ait pu donner la mesure entière de son génie, il faudrait au moins que son exemple ne fût pas perdu, et qu'il convainquît les esprits lâches, les cœurs trop prompts à désespérer, que les sources des hautes inspirations ne sont pas taries. La race des grands hommes n'est pas éteinte, et il en peut naître même dans des circonstances qui semblent aussi peu faites que possible pour les susciter.

I.

Jean-Louis-André-Théodore Géricault est le concitoyen de Corneille et de Poussin. Il naquit à Rouen le 26 septembre 1791, « du légitime mariage de Georges-Nicolas Géricault, homme de loy, et de Louise-Jeanne-Marie Caruel, de cette paroisse » (Saint-Romain [1]). Il appartenait à une famille honorable de la bourgeoisie. Son père était originaire de Saint-Cyr de Bailleul, petit village de l'arrondissement de Mortain, dans le département de la Manche. Il avait étudié le droit à Rouen, s'y était établi et y avait épousé Mlle Caruel, personne remarquable par son esprit et sa beauté. Allié aux meilleures familles du pays, son salon, présidé par Mmes Caruel avec une grâce dont on a gardé le souvenir, était le rendez-vous d'une société distinguée de magistrats, d'hommes de lettres et d'artistes. C'est dans ce milieu, et sous l'influence heureuse de sa mère et de sa grand'-mère, que Géricault passa ses premières années [2]. Bientôt sa famille vint s'établir à Paris. M. Géricault le père était associé avec son beau-frère, M. Caruel de Saint-Martin, qui avait des intérêts importants dans la ferme des tabacs, et c'est dans cette entreprise qu'il

1. Les parents de Géricault demeuraient dans une vieille maison portant alors le n° 7 de la rue Lavallasse, habitation de sa grand'-mère maternelle, qui fut démolie en 1822, et qui se trouvait sur l'emplacement occupé aujourd'hui par les bâtiments portant les n°s 13, 13 *bis* et 13 A. (Rapport de la commission chargée par l'Académie de Rouen de rechercher dans quelle maison Géricault était né, inséré dans les pièces analytiques des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année 1842. Rouen, Périaux, 1843.)

2. C'est à M. Moulin, avocat à Mortain, allié à la famille de Géricault, que je dois une partie de ces détails.

avait gagné une douzaine de mille livres de rente, et doublé au moins la fortune, assez considérable pour le temps, que sa femme lui avait apportée. L'enfant fut mis en pension d'abord, semble-t-il, chez M. Dubois-Loiseau, puis bien plus tard, seulement en 1806, chez M. Castel, l'auteur du poëme *les Plantes*. Comme tant de grands artistes, il était assez mauvais écolier. Une dame âgée, qui a bien voulu recueillir à mon intention des souvenirs déjà lointains, écrit : « J'ai beaucoup connu Géricault dans notre enfance, parce que sa famille est alliée à la mienne, et toutes deux liées d'affection. Je ne vous dirai pas qu'il ait montré des dispositions extraordinaires d'aptitude au travail et dans sa pension, qui était celle de M. Dubois-Loiseau, rue de Babylone. Bien au contraire, il était paresseux par délices, et tous les jeudis, jour de bonheur pour nous, puisque c'était jour de congé, nous nous réunissions tous chez la bonne, aimable et vénérable grand'-mère, Mme Caruel de Saint-Martin, qui le gâtait trop. Lorsqu'il fallait retourner à la pension, c'étaient des pleurs et des chagrins, et la bonne grand'-mère obtenait de M. et de Mme Géricault qu'il n'y rentrât que le lendemain. Enfin, je le nommais *le Paresseux*. Plus tard, il montra des dispositions pour le dessin et même pour la peinture, et il me disait en riant : Je ferai ton portrait [1]. »

Il n'avait que dix ans lorsqu'il perdit sa mère, vers 1801. Il en avait gardé un souvenir très-vif et très-attendri, me dit M. Dedreux-Dorcy, son plus ancien et plus fidèle ami, ainsi que d'une cousine nommée Rose, morte aussi vers cette époque, et dont il parlait souvent. Il était entré au lycée Louis-le-Grand, alors lycée impérial. Il s'y trouvait très-malheureux. Il n'avait aucun goût pour les études classiques. Il savait pourtant assez bien le latin, mais il connaissait mal les auteurs français et lisait peu. Toutes ses préoccupations étaient pour le dessin ; et, bien qu'alors il n'eût reçu d'autres leçons que celles du collége, il passait ses récréations et la meilleure partie de ses heures d'étude à dessiner, et les personnes qui ont vu de ses premiers essais assurent qu'ils étaient d'une grande vérité. Déjà alors sa passion dominante était le cheval. Dès qu'il pouvait s'échapper, il courait s'enfermer avec ses crayons dans quelque écurie, où il restait des journées entières, et d'où on avait grand' peine à l'arracher à l'heure des repas. C'est surtout pendant les vacances qu'il passait, soit à Rouen, soit à Mortain, chez les parents de sa mère, qu'il pouvait se livrer sans réserve à son goût. On raconte qu'il demeurait à Rouen vis-à-vis de la boutique d'un maréchal ferrant. Il y allait le matin et n'en revenait qu'à la nuit. Un jour il lui peignit une enseigne pour sa boutique. Un

1. Lettre de Mme la comtesse Pracontaz. Honfleur, 8 juillet 1863.

amateur anglais la vit, voulut l'acheter, en offrit 800 fr. L'honnête maréchal refusait; mais il raconta l'aventure au jeune peintre, qui lui dit: « Vends-la donc, je t'en ferai une autre. » A Paris, son plus grand bonheur était d'aller voir au Cirque-Olympique les exercices équestres. Ces jours-là étaient ses vrais jours de fête. Il fréquentait aussi le Louvre. Ses deux grands hommes, à cette époque, étaient Rubens et Franconi; mais on peut croire que le célèbre écuyer l'emportait dans son esprit sur le peintre flamand. Il s'appliquait à l'imiter, et, ayant remarqué qu'il avait les jambes arquées comme la plupart des cavaliers, il s'était fabriqué des sortes de jambières en bois pour se faire rentrer les genoux. Dans Paris où sur la route de Versailles, où il allait souvent, il suivait les attelages à la course. C'était une véritable frénésie. Il ne s'arrêtait que couvert de sueur et rendu. Cette idée du cheval le possédait. « Excellent écuyer, dit M. Moulin [1], il n'avait pas de plus grand plaisir que de chevaucher à travers la campagne, montant de préférence les chevaux entiers, et choisissant toujours le plus fougueux. Un jour, retournant de Mortain à Paris, à la fin des vacances, il acheta un cheval, afin de se livrer en toute liberté à son amour désordonné de l'équitation; mais, inhabitué au métier de postillon, il se vit forcé de s'arrêter à Saint-Germain-en-Laye, rompu, brisé de fatigue. Dans son âge mûr, il disait souvent que si ses professeurs de grec et de latin avaient su le comprendre et deviner ses instincts, ils auraient pu lui inspirer le goût des lettres anciennes en mettant sous les yeux de leur élève, comme prix de ses efforts, tant d'admirables tableaux de courses de chevaux ou tant de peintures inimitables de coursiers dont l'antiquité nous a laissé de si précieux modèles. »

Géricault quitta le lycée le 1er juillet 1808; il n'avait pas encore dix-sept ans. Il s'agissait de prendre un état. Pour lui, son choix était fait. Son père, homme aimable, mais singulier et un peu borné, me dit-on, et qui, dans tous les cas, ne comprenait rien aux goûts de son fils, ne se souciait pas de le laisser suivre la carrière des arts. Sauf la rigueur, il employait tous les moyens pour l'en détourner. Le jeune homme s'ouvrit à son oncle maternel, M. Caruel de Saint-Martin, qui entra dans son projet, prétexta auprès du père son désir de l'avoir chez lui pour l'occuper dans ses affaires. Ce petit et innocent complot réussit, et au lieu de faire des chiffres chez son oncle, Géricault allait secrètement dessiner chez Carle Vernet. De la part de Géricault, le choix d'un pareil maître a lieu de surprendre. Les chevaux que peignait Vernet ne ressem-

1. *Le Mortainais*, 17 mai 1865.

blaient guère à ceux que Géricault avait vus et dessinés dans les prairies normandes, dans les rues de Paris ou dans les écuries de Versailles; mais c'étaient des chevaux, et le fanatique jeune homme n'en demandait alors pas davantage. Cette première période d'études fut très-courte, et elle n'a laissé que fort peu de traces. Je ne connais guère que trois dessins qu'on y puisse rapporter: l'un, qui appartient à M. His de la Salle, représente un hussard; les autres : un maréchal de France au galop, à l'aquarelle, et un cavalier, à la sépia, sont entre les mains de M. Jamar. L'influence de Carle Vernet est manifeste dans ces ouvrages, d'ailleurs peu importants. C'est son dessin élégant, mais maigre et chétif, et on a quelque peine à y distinguer de vagues indications qui font reconnaître la main de Géricault. L'artiste habile et spirituel, qui disait de lui-même avec tant de finesse et une nuance de mélancolie : « Fils de roi, père de roi, jamais roi », ne pouvait rien apprendre à l'auteur futur du *Radeau de la Méduse* et de la *Course de chevaux libres*. Géricault s'aperçut bientôt de sa méprise, et quitta l'atelier de Vernet pour entrer dans celui de Guérin, en 1810.

Le peintre de *Phèdre et Hippolyte,* d'*Andromaque et Pyrrhus,* de *Clytemnestre,* jouissait alors d'une réputation que nous comprenons peu aujourd'hui, et l'atelier du plus fidèle des élèves de David était alors le rendez-vous de la plupart des jeunes peintres qui allaient lever l'étendard de la révolte et se mettre à la tête du mouvement romantique. Géricault y rencontra Léon Cogniet, Champmartin, Henriquel-Dupont, les deux Scheffer, Paul Huet, Pierre Berton, Jadin, Destouches, Champion. Ce n'est pas là, comme on le dit généralement, qu'Eugène Delacroix se lia avec Géricault, dont il était le cadet de huit ans. Il ne suivit les leçons de Guérin que beaucoup plus tard, à partir de 1817. Aussi les relations qu'il eut avec le peintre de la *Méduse* ne furent-elles jamais celles d'un camarade, et sur ce point comme sur tant d'autres on ne doit accueillir la tradition que sous bénéfice d'inventaire. Lorsque Delacroix commença à peindre, Géricault avait déjà exposé le *Chasseur* et le *Cuirassier*. Il accueillit avec bienveillance son jeune confrère, dont il avait distingué le talent. Il l'encouragea et le conseilla, mais c'est tout.

Malgré les quelques beaux ouvrages qu'elle produisit encore, cette école de David, à laquelle Géricault venait demander des enseignements, était tombée alors au dernier degré de l'impuissance et du marasme; mais avant de disparaître elle donnait les armes d'une éducation sérieuse à tous ces jeunes gens qui devaient la combattre, la vaincre et la remplacer. Cependant rien à l'intérieur n'annonçait sa fin prochaine. Comme un arbre qui n'a plus que l'écorce, elle gardait les apparences

de la vie et de la santé. Elle régnait encore, et plus que jamais, sans conteste. Mais l'ordre et la règle n'étaient qu'au dehors. Une secrète inquiétude, une fermentation sourde travaillait la génération nouvelle. On sentait les souffles avant-coureurs de cet orage romantique qui devait aller grandissant et éclater dans toute sa force pendant les dernières années de la Restauration. Comme il arrive d'ordinaire, un mouvement littéraire important avait précédé le développement des arts du dessin. Chateaubriand, Byron, Mme de Staël, Walter Scott, répandaient dans l'atmosphère des éléments nouveaux qui germaient dans les esprits. Quoique comprimées par une main de fer, les aspirations vers l'affranchissement intellectuel, civil et politique soulevaient toutes les poitrines. On voulait respirer, briser des entraves qui paraissaient de jour en jour plus intolérables, et si le mot de liberté n'était pas sur toutes les lèvres, il était dans tous les cœurs. Ce sont de belles et heureuses époques celles où la société se sent possédée d'une vie nouvelle, où elle s'élance avec confiance vers l'avenir incertain, vers un horizon magique tout peuplé de ses chimères. L'ambition du mouvement romantique fut plus grande que sa puissance. Il n'a pas rempli ses espérances, il n'a pas tenu ses promesses. Mais tous ses rêves n'étaient pourtant pas des illusions.

En entrant à l'atelier, Géricault avait sans doute la meilleure intention de se soumettre à la discipline sévère de son maître; mais à chaque instant sa nature fougueuse l'emportait. Sa manière de procéder déroutait complétement le méthodique et méticuleux Guérin. Il portait cependant un véritable intérêt à son bouillant élève, mais il ne comprenait rien à cette façon de voir la nature et de l'interpréter. On raconte qu'un jour, Géricault lui ayant demandé l'autorisation de copier un de ses tableaux, il lui fit entendre qu'il n'était pas en état d'entreprendre un travail de cette importance, et lui expliqua même, avec tous les ménagements possibles, qu'il n'était pas né pour la peinture, et qu'il ferait mieux d'y renoncer. J'avoue que je mets peu de confiance dans cette anecdote, trop d'autres faits prouvent que Guérin ne méconnaissait pas à ce point le talent de Géricault, et s'il a tenu ce propos, ce ne fut, je me figure, que pour entrer dans les vues de la famille, qui persistait à combattre la vocation du jeune artiste. Ce qui est plus vraisemblable, ce sont les emportements et les impatiences qu'on lui prête : « Votre coloris n'est pas vrai, lui disait-il; tous ces contrastes de clair-obscur me feraient croire que vous peignez toujours au clair de la lune; quant à vos académies, elles ressemblent à la nature comme une boîte à violon ressemble à un violon. » Ce qui inquiétait visiblement Guérin, c'était l'influence

extraordinaire que Géricault avait prise de très-bonne heure sur ses condisciples[1] : « Pourquoi, disait-il à ses élèves, cherchez-vous à l'imiter? Laissez-le faire, il y a en lui l'étoffe de trois ou quatre peintres, mais il n'en est pas de même de vous. » Il y a loin de là au sentiment de jalousie qu'on lui a prêté. On a été pourtant jusqu'à prétendre que Guérin, prétextant la manière excentrique dont Géricault menait ses études, l'avait renvoyé de l'atelier. C'est une fable, et voici l'anecdote qui y a donné lieu, telle qu'elle a été racontée par Géricault lui-même à M. Montfort, dont le récit m'a été confirmé par M. Léon Cogniet. Géricault avait obtenu, ce qu'il regardait comme une grande faveur, de copier dans l'atelier personnel de Guérin l'*Invocation à Esculape*, l'un de ses tableaux importants qui a figuré longtemps au Louvre. L'atelier du maître était dans la même maison que celui des élèves, et à l'étage au-dessus. Or, un jour, pendant l'absence de Guérin, nos rapins se mirent à se jeter de l'eau, s'attaquant surtout à Géricault, qui, placé au-dessus d'eux, était dans une excellente position pour leur répondre, et qui se défendait de son mieux. Les élèves de l'atelier d'en bas escaladaient quelques marches de l'escalier de communication, et, après avoir jeté leur potée d'eau, s'enfuyaient pour éviter les représailles. Géricault, toujours ardent, ripostait sans trop y regarder. Pour son malheur, au moment où il vidait un énorme seau sur ses adversaires, Guérin, qui montait l'escalier, le reçut en plein. S'apercevant de la maladresse qu'il venait de faire, honteux et contrit, comme on peut penser, Géricault courut reprendre sa place à son chevalet. Le maître, sans mot dire, s'essuya le visage, et il se passa un moment bien long pour le pauvre Géricault, qui, assis devant sa toile, n'osait lever les yeux, et n'avait à cœur que de se faire oublier. Mais bientôt Guérin, d'une voix forte, lui dit : « Monsieur Géricault, vous allez me faire le plaisir de prendre votre boîte et votre chevalet, et de descendre dans l'atelier des élèves. » Et, tandis que Géricault remettait silencieusement sa palette et ses brosses dans sa boîte à couleurs, Guérin s'approcha de lui et reprit : « Et d'ailleurs, voulez-vous que je vous le dise? ce que vous faites là est le travail d'un insensé. » — « Et il avait bien raison, ajoutait Géricault, car, vous comprenez, je copiais bien le tableau exactement, mais j'avais imaginé d'y mettre de l'énergie, et vous pouvez juger quelle belle chose cela devait faire. » Telle est l'histoire qu'on a tant brodée. Géricault ne travailla plus désor-

1. Cette influence fut surtout grande à partir d'une étude très-réussie que Géricault fit à l'atelier, d'après un modèle italien. Cette peinture est restée longtemps dans sa chambre. J'ignore ce qu'elle est devenue.

mais dans l'atelier personnel de Guérin, mais il resta dans celui des élèves, où le maître continua à lui donner ses directions.

Du reste, Géricault a gardé toute sa vie une grande reconnaissance et un véritable respect pour Guérin, qu'il ne manqua jamais de consulter chaque fois qu'il avait terminé un ouvrage de quelque importance. Mais sa nature violente lui faisait transgresser très-souvent les sages préceptes de l'école. « Il me passait un jour par la tête, disait-il dans cette même conversation, de faire à ma figure un fond à la Paul Véronèse, et à la correction suivante M. Guérin me trouvait tout occupé à peindre une longue suite de colonnes et de chapiteaux; une autre fois, c'était autre chose; puis il arrivait qu'ayant terminé ma figure dès la troisième ou la quatrième séance, je changeais de place, retournais ma toile et faisais une seconde étude sur le canevas sans impression, si bien que M. Guérin, qui m'avait vu précédemment à un bout de l'atelier, était tout étonné de me trouver à l'autre. C'était absurde, mais j'étais incorrigible, et le maître se contentait de sourire. » Pour se fortifier, pour s'assouplir, pour se rompre à son art, Géricault s'ingéniait à imaginer des difficultés qu'il surmontait déjà alors avec une rare habileté, et ses amis ont gardé la mémoire d'un tour de force qu'ils lui ont vu faire bien souvent. Au lieu de se borner à copier, il intervertissait, et si le modèle posait, par exemple, le bras droit levé, c'était le gauche qu'il exécutait. Il coloriait alors plus qu'il ne l'a fait depuis. Il aimait les tons frais et roses du grand peintre d'Anvers. Il empâtait beaucoup, et ses camarades l'appelaient « le pâtissier. » Isabey le père avait fait une variante et le nommait « le cuisinier de Rubens. »

Il ne suivit régulièrement l'atelier que pendant six mois environ. Plus tard, sans l'abandonner tout à fait et sans ralentir en rien ses études, il les menait avec plus de liberté, comme on le voit par une note écrite de sa main[1] et qui détermine la manière dont il réglait son temps :

« Dessiner et peindre les grands maîtres antiques. — Lire et composer. — Anatomie. — Antiquités. — Musique. — Italien. — Suivre les cours d'antiquités, les mardis et samedis à deux heures. — Décembre, peindre une figure chez Dorcy. — Le soir, dessiner d'après l'antique et composer quelques sujets. — M'occuper de musique. — Janvier, aller chez M. Guérin pour peindre d'après nature. — Février, m'occuper uniquement du style des maîtres et composer *sans sortir et toujours seul.* »

1. Citée par M. Batissier.

II.

Cependant, comme l'indique la note précédente, dans cette première période qui va de 1808 à 1812, c'est-à-dire depuis son entrée chez Vernet jusqu'au moment où il commença à s'occuper de son premier grand tableau, le *Chasseur à cheval*, Géricault ne se bornait pas à étudier d'après le modèle. Soit pendant son séjour à l'atelier, soit depuis qu'il en fut sorti, il travaillait beaucoup d'après les maîtres. Non-seulement il dessinait des antiques, mais, sans acception d'école, il copiait les tableaux qui le frappaient vivement. Le Louvre offrait alors un incomparable assemblage de chefs-d'œuvre. Il avait donné une magnifique hospitalité aux dépouilles de la conquête : c'était, à proprement parler, le musée de l'Europe. Le jeune peintre n'avait que l'embarras du choix, et quoique ses préférences fussent pour les peintres énergiques et surtout pour les coloristes, il ne limita jamais son admiration à tel maître ou à telle école. C'est un des caractères bien remarquables de cet esprit qui, à bien des égards, ne dépassait pas la mesure ordinaire, et que l'on trouve si vaste, si libéral, si ouvert pour tout ce qui concerne les arts du dessin. La plupart de ses copies de cette première époque ont été conservées. Exécutées d'une main sûre, savante, rapide, elles sont déjà tout imprégnées de sa puissante originalité. Il se préoccupe peu de la manière, de la facture du maître ; il y met la sienne, non sans doute pour faire mieux ou autrement, mais parce qu'il obéit sans réserve à son instinct. C'est naïvement et nullement par parti pris qu'il transforme. Il fait ce qu'il voit : le modèle à travers son sentiment personnel. C'est encore Raphaël ou Rubens, mais c'est bien plus encore Géricault. Nous avons vu la plupart de ces ouvrages, et on reste confondu de la somme de travail qu'ils représentent et de l'intelligence pittoresque qu'ils dénotent.

C'est d'abord dans les écoles italiennes : le *Christ au tombeau*, le *Martyre de saint Pierre*, le *Sommeil des Apôtres*, l'*Assomption*, d'après le Titien ; la *Transfiguration*, d'après Raphaël, que les événements de 1814 l'empêchèrent de terminer ; le *Christ au tombeau*, d'après Michel-Ange de Caravage ; la *Bataille*, d'après le tableau de Salvator Rosa ; le *Concert*, d'après Spada. Dans l'école flamande : la *Descente de croix*, *Mars retenu par Vénus*, d'après Rubens ; *Saint Martin*, d'après van Dyck ; la *Benédiction de Jacob* ; deux Têtes, d'après Rembrandt ; la *Peste de Milan*, d'après Jacob van Oost ; une *Nature morte*, d'après le tableau de

Weenix au Louvre. Dans l'école française : la *Descente de croix* d'après Jouvenet; la *Prédication de saint Paul à Éphèse*, d'après Lesueur; le *Christ descendu de la croix*, d'après Sébastien Bourdon; un Portrait de femme, d'après Rigaud; la *Justice poursuivant le Crime*, d'après Prud'hon. Dans l'école espagnole : les *Enfants de Philippe II*, d'après Vélasquez; le *Moine* de Mola. Dans l'école anglaise enfin : un *Lion attaquant un cheval blanc*, d'après Ward. Je pourrais prolonger cette nomenclature, mais c'en est assez pour montrer avec quelle ardeur et quelle indépendance d'esprit il demandait aux maîtres les plus divers les secrets de son art, et par quelles études obstinées et approfondies il se préparait aux vastes travaux qu'il méditait déjà.

On trouve aussi dans les collections un grand nombre de ces études d'après le modèle que Géricault avait faites pendant son séjour dans l'atelier de Guérin. Comme ses copies d'après les maîtres, elles sont en général d'une grande beauté, pleines d'énergie, de franchise, d'une exécution savante, large, très-personnelle, de cette couleur riche et puissante dont il eut le secret dès ses débuts. Ce ne sont que des exercices d'écolier, si l'on veut, mais qui portent sa marque irrécusable. Il serait inutile et fastidieux de les énumérer. Nous nous bornerons à citer : l'étude d'homme nu, une jambe en avant, les deux mains croisées sur la tête qu'il tourne du côté gauche, que possède M. de Triqueti; le buste de jeune homme vu de trois quarts, les cheveux ébouriffés, la moustache naissante, le col nu et entouré d'un vêtement de fourrure, à M. His de la Salle; l'académie d'homme couché, le bras étendu vers la droite, à M. Binder; trois ou quatre ouvrages du même genre chez MM. Marcille. Il nous tarde d'arriver aux essais plus significatifs du jeune maître, à ceux où l'imagination joue un rôle plus ou moins important.

Quoiqu'il n'ait jamais particulièrement réussi dans ce genre, de très-bonne heure Géricault s'essaya au portrait. Pendant un de ses séjours à Mortain, il fit le sien en quelques heures, dans de petites dimensions et sur papier verni. Sa famille possède encore cette précieuse peinture. Il est représenté âgé de dix-huit ou dix-neuf ans, encore complétement imberbe. La physionomie est très-noble, avec toute la grâce de la première jeunesse; le regard est fier et plein de feu, une luxuriante chevelure couronne cette belle et aimable tête; l'ensemble a le naturel et la distinction qui le caractérisaient à un si haut degré. Le portrait de M. Félix Bonnesœur, qui se trouve également à Mortain, est à peu près de la même époque.

Nous ne connaissons que deux compositions un peu importantes que

l'on puisse rapporter avec quelque certitude à cette première période. L'une, qui appartient à M. Camille Marcille, a certainement été faite dans l'atelier de Guérin, dont elle rappelle incontestablement la manière. C'est une esquisse assez avancée qui représente l'un des sujets favoris des peintres de l'Empire, le *Départ d'Ulysse.* Le roi d'Ithaque accompagné de Pénélope et du jeune Télémaque pose le pied sur la barque qui va le transporter au vaisseau dont on aperçoit la proue au second plan. Il se retourne avec affection vers sa femme et vers son fils, mais du bras gauche il montre l'étendue et semble répondre aux supplications de Pénélope que son sort est irrévocablement fixé. Les rameurs sont à leur poste. Ses compagnons, debout dans la barque, l'attendent avec impatience; l'un d'eux, penché en avant, lui tend la main pour l'aider à monter dans le bateau. A gauche, derrière Pénélope, se presse la nourrice et le cortége des femmes. Cette composition est considérable, car elle ne compte pas moins de dix-huit figures. Conçue dans les données de l'école, d'une disposition noble et bien équilibrée, elle a plus de chaleur que la plupart des ouvrages de ce genre et de ce temps. Il y a du mouvement, des poses et des gestes expressifs. Ce n'est qu'un premier essai, un premier pas encore bien timide, mais on sent que l'enfant est déjà capable de marcher sans lisières. L'autre ouvrage est plus franchement caractérisé.

Nous l'avons rencontré l'an dernier chez un marchand de tableaux, M. Danlos. Il nous frappa alors vivement, mais nous conservions encore quelques doutes sur l'attribution, lorsque nous vîmes dans la riche collection de M. His de la Salle deux dessins sur le recto et le verso d'une même feuille qui se rapportent à ce tableau, et sont indubitablement de la main de Géricault. Ces pièces significatives et un examen nouveau et attentif du tableau ont fait tomber nos derniers scrupules. Cet ouvrage est d'autant plus digne d'intérêt que, suivant toutes les probabilités, il serait l'esquisse que Géricault présenta pour entrer en loge. Car il eut l'idée de concourir pour le grand prix de Rome, et j'ai à peine besoin de dire qu'il fut repoussé. Cette petite toile est d'ailleurs dans les données et dans les dimensions de ces sortes de travaux. Elle représente *Samson et Dalila.* Au milieu du tableau, l'Hercule biblique à demi terrassé, le genou gauche à terre, la jambe droite tendue, résiste encore aux Philistins qui s'efforcent de le garrotter. Dalila est à droite, vue de profil, assise sur le bord du lit où elle appuie la main gauche. Elle élève violemment le bras droit et paraît crier. Le mouvement de Samson est très-énergique, très-vrai, très-heureusement trouvé. La figure de Dalila a beaucoup de grandeur : elle est d'une très-belle invention.

Mais ce qui me frappe surtout dans cet ouvrage, c'est la peinture elle-même, l'exécution. Elle est beaucoup plus souple, plus riche que chez la plupart des peintres de ce temps, et quoique le coloris soit vif et varié, qu'il n'ait pas ce caractère presque monochrome que présentent la plupart des tableaux de Géricault, l'habile distribution des ombres et des lumières, la richesse et la justesse du clair-obscur font déjà pressentir le peintre du *Chasseur* et de la *Méduse*. Quant à la conception générale, elle dérive, comme celle du *Départ d'Ulysse*, du système de David. C'est une composition d'école, et il faudrait s'étonner qu'il en fût autrement. Comme les plus grands maîtres, comme Michel-Ange si l'on veut, Géricault a commencé par imiter; il ne s'est pas émancipé d'un coup. Ses ailes d'aigle puissant n'ont pas grandi en un jour. Il a suivi son maître en tâtonnant dans une demi-obscurité, non sans quelque révolte, il est vrai, mais au total humblement et docilement, jusqu'au jour où ses yeux ont supporté la pleine lumière du soleil. C'est que l'originalité du talent ne vient pas avec l'adolescence comme la puberté. L'être intellectuel n'arrive pas à son plein développement aussi tôt que le corps, mais aussi il survit à sa décadence.

Cependant c'est à son sujet favori, au cheval, que le jeune peintre revenait toujours. Il était dans d'excellentes conditions pour l'étudier à fond et il en profita. Son oncle, M. Caruel, possédait, près de Versailles, une magnifique propriété, et Géricault faisait chez lui de nombreux et quelques fois d'assez longs séjours. Il trouvait aussi dans les écuries impériales de Versailles d'excellents modèles. C'est là et dès 1810, si l'on en croit une inscription placée sur la traverse du châssis et à laquelle le dessin et l'exécution un peu sèche et maigre de l'ouvrage donnent beaucoup de vraisemblance, qu'il peignit trois étalons célèbres que l'Empereur venait de recevoir. Ce sont des portraits : le magnifique animal à robe blanche, placé de profil et tourné à gauche au premier plan, se nommait Tamerlan; le second, un peu plus loin, avec une couverture, et que l'on voit en trois quarts par la croupe, c'est Néron. On aperçoit la tête du troisième au-dessus de l'étalon blanc[1]. C'est une étude d'après nature, précise, serrée, pleine de vigueur et de sincérité. Le *Trompette de lanciers polonais*, sur un cheval blanc qui se cabre[2], le *Turc*, monté sur un cheval alezan brûlé qui galope à droite, d'après une composition de Carle Vernet qui a été lithographiée[3]; le cheval espagnol

1. Ce tableau appartient à M. Berville.
2. Chez M. James Nathaniel de Rothschild.
3. Chez M. de Triqueti.

dans une écurie, le cheval turc du musée du Louvre ainsi qu'une foule d'ouvrages du même genre, épars dans les collections, sont peut-être de cette époque. Il ne servirait à rien de s'y trop arrêter. Ils ont tous le même caractère. Ce ne sont pas des tableaux. Ce sont des exercices, des études. Géricault veut posséder *son cheval*. Il le tourne et retourne dans tous les sens. C'est une sorte de gymnastique qu'il s'impose. Il l'apprend dans ses moindres détails. Il ne néglige rien, ni son anatomie, et sa forme intérieure, ni les jeux de la lumière sur sa robe, ni ses mouvements si difficiles à saisir et à exprimer. Il n'a de préférence pour aucune race et pour aucune couleur. Il copie tout, depuis le noble étalon de Perse ou de Syrie, jusqu'à la rosse qui traîne en boitant un tombereau d'immondices, jusqu'à la bête exténuée, décharnée, affreuse, qu'on abat à Montfaucon. Il cherche le vrai; ce qui n'empêche pas que dans ces premières études du jeune peintre naturaliste il y ait très-souvent déjà une interprétation inconsciente peut-être, mais très-intéressante de la forme.

On s'arrête avec plaisir à ce premier moment. A la fleur de l'âge Géricault était heureux. Une vie pleine de promesses s'ouvrait devant lui. Il aimait la gloire et il s'était préparé à la conquérir par les plus sérieux efforts. Il n'était entravé par aucune de ces difficultés matérielles qui gênent l'essor du talent, qui inquiètent, qui détournent du but les plus fermes esprits. Il demeurait alors avec son père, rue de la Michodière, n° 8. Mais cette vie commune ne gênait pas gravement sa liberté de jeune homme. Sa mère en mourant lui avait laissé une dizaine de mille livres de rente. C'était assez pour lui permettre de satisfaire ses goûts, pour lui assurer l'indépendance; c'était trop peu pour lui imposer les ennuis, et pour l'exposer aux dangers de la fortune. Tout jeune il était exalté, ingénu et très-timide. Il aimait le monde quoiqu'il y ait toujours été un peu embarrassé. Il ne se décourageait pas, prenait ses mésaventures du bon côté et les racontait en riant et en se raillant lui-même à ses amis. Malgré cela il plaisait. Souple, élégant, rompu à tous les exercices du corps, il était d'un extérieur accompli. Son visage, sans être d'une régularité remarquable, était sympathique au plus haut degré. Il était bon musicien et chantait d'une manière agréable. D'une force peu commune, il se livrait au plaisir avec l'ardeur de sa nature et de son âge. Mais il avait si bien réglé sa vie que les distractions n'empiétaient ni sur son travail ni surtout sur ses devoirs. On en donne un exemple frappant. Quoique son père eût toujours contrarié ses projets et qu'il n'y eût entre eux que bien peu de rapports et de sympathie naturelle, il l'entourait de respects et de soins. Lorsqu'il devait sortir le soir, ce qui lui arrivait souvent,

plutôt que de le laisser seul, il s'arrangeait pour que l'un de ses amis restât à dîner avec lui. C'était en général M. Dorcy qui se dévouait. Il faut qu'il ait eu une force de séduction vraiment extraordinaire, car encore aujourd'hui ceux qui l'ont connu n'en parlent que les larmes aux yeux. On l'a dit : c'était un charmeur. Lorsqu'il vous rencontrait dans la rue, il sortait de son habituelle rêverie en disant : « Ah ! bonjour » avec un accent si tendre et si pénétrant, que ce simple mot résonnait comme un doux écho dans le cœur. On se demande d'où lui venait ce pouvoir d'attirer, de séduire. C'est bien simple : il savait aimer. J'ai eu beau fouiller sa vie, je n'y ai pas trouvé la moindre trace d'égoïsme ou de jalousie. Ce n'était pas, je l'ai dit, un esprit extraordinaire. C'était un grand talent avec un grand cœur; une nature foncièrement noble et bonne, et qui estimerait autant les regrets de ses amis, le culte qu'ils lui ont voué, que la gloire qu'il avait rêvée et que de plus en plus il obtiendra. Je n'oserais dire cependant que même à cette première heure de jeunesse, de plénitude, d'épanouissement, où il nourrissait les plus vastes espérances, où il visait un but élevé qu'il se sentait capable d'atteindre, son bonheur fût complet et que ses souhaits fussent remplis. Il était souvent triste, sombre, absorbé. C'est que nos plus nobles désirs dépassent nos forces et restent toujours inassouvis; mais il y a aussi dans cette lutte avec l'impossible une jouissance profonde, une âpre volupté qui valent bien les faciles satisfactions de l'ambition commune et que ne connaissent pas les natures ordinaires.

III.

On était en 1812. Le Salon allait s'ouvrir; Géricault, qui se sentait de force, voulait exposer. Mais il fallait un sujet. Il n'y en avait que deux sortes possibles en ce moment : les sujets mythologiques ou héroïques — il n'y songea même pas — et des sujets empruntés à la vie réelle. Il fit comme Gros, comme son maître Carle et comme son camarade Horace Vernet. Il se lança dans le courant. On était bien las de la guerre en 1812; mais elle était pourtant la principale, et on peut dire l'unique préoccupation d'un peuple qui jouait de gré ou de force, et chaque jour, son sort dans les batailles. Avec son instinct de la réalité, de la vérité actuelle et palpable, Géricault se tourna tout naturellement de ce côté. C'était d'ailleurs pour lui un prétexte pour peindre des chevaux. Il ne cherchait qu'une occasion, et elle ne se fit pas attendre.

La première idée de son *Chasseur* lui vint un jour qu'il allait à la fête

de Saint-Cloud. Il vit sur la route une de ces grandes *tapissières*, que les artisans de Paris louent à frais communs et transforment en omnibus dans ces occurrences, attelée d'un cheval gris, non point beau, mais plein de feu et d'une magnifique couleur. L'ardent animal, peu habitué à cet attelage, l'œil sanglant, la bouche écumante, la crinière au vent, se cabrait au milieu de la poussière et sous un soleil éclatant. L'artiste avait trouvé son tableau. Ce soleil, c'est celui d'Austerlitz. Cette poussière, c'est la fumée du combat. Ce cheval, c'est le coursier de guerre enivré, affolé par l'odeur de la poudre, par l'éclat des armes, par le tonnerre du canon. Il le voit monté par un de ces jeunes officiers hardis, brillants, par un de ces fils de Mars, les héros, les demi-dieux du temps. Ce fut comme une vision. Il rentre chez lui, se met aussitôt à l'œuvre ; il fait coup sur coup une vingtaine d'esquisses, assure-t-on, qui presque toutes ont disparu. Plusieurs d'entre elles différaient notablement du tableau, et, de l'avis unanime des contemporains, sans manquer de couleur et d'énergie, elles étaient d'une extrême faiblesse et ne faisaient point pressentir l'ouvrage définitif. Aussi, lorsque le *Chasseur* fut exposé, les camarades d'étude de Géricault ne voulaient-ils pas croire qu'il fût de lui et attribuaient-ils méchamment les meilleures parties du tableau à son premier maître, Carle Vernet. L'une de ces esquisses[1] cependant, qui s'est conservée, ne confirme pas le renseignement que nous avons dû rapporter. Elle est d'une grande beauté, d'une exécution très-vive, très-brillante, et, à ce point de vue, Géricault n'a peut-être jamais mieux fait. Il est probable que c'est la dernière, celle qui se rapprochait le plus de ce qu'il cherchait et à laquelle il s'arrêta : son projet définitif en un mot. Aussi s'en est-il peu écarté dans l'exécution en grand. Elle présente pourtant quelques variantes qui méritent d'être notées : au lieu de marcher à droite, le cheval marche à gauche, et le cavalier se retourne moins complétement que dans le tableau du Louvre. L'un des amis du

1. A M. His de la Salle, lithographiée par Eug. Le Roux. — Je connais deux autres esquisses de ce tableau. L'une, qui appartient à M. de Varennes, est identique à celle de M. de la Salle, mais beaucoup moins avancée ; elle semble en être la préparation. L'autre, à M. Feuillet de Conches, exécutée sur le verso d'une copie de la *Descente de croix* de Jouvenet, offre une variante intéressante. Le cavalier porte un drapeau, sur lequel il se détache. Le haut de la composition seul est peint ; le reste est tracé à grands coups de pinceau. Une troisième et petite esquisse du même sujet était, il y a quelques années, entre les mains de M. Villot ; je ne sais ce qu'elle est devenue. M. Léon Cogniet possède aussi une étude pour cet ouvrage, qu'il a achetée à la vente de Géricault. C'est un cheval blanc couvert d'une peau de tigre et dressé sur ses jambes de derrière. Cette ébauche, peinte avec beaucoup de verve, a malheureusement souffert.

peintre, M. Dieudonné, lieutenant des guides de l'Empereur, posa pour la tête. Géricault fit, d'après lui, une belle étude qui appartient à M. Tripier.

Une fois son projet à peu près arrêté, au moins pour ce qu'il cherchait dans de pareilles esquisses, véritables improvisations, où il ne se préoccupait que d'indiquer l'allure générale et l'effet, Géricault se mit à sa grande toile avec une ardeur extrême. Comme il n'avait pas alors d'atelier, il avait loué une arrière-boutique sur le boulevard Montmartre, à l'endroit précisément où se trouve aujourd'hui le passage Jouffroy. C'est là qu'il acheva en très-peu de temps, un mois ou deux tout au plus[1], ce grand ouvrage, et dans des circonstances qui rendent le résultat encore plus surprenant. Quelques années plus tard, M. Montfort lui ayant demandé s'il s'était servi de la nature pour son cheval, il lui raconta qu'il se faisait amener chaque matin un cheval de fiacre parfois tout ruisselant d'eau ou couvert de boue; « il n'avait, ajoutait-il, rien de l'action qu'il me fallait; mais je le regardais, et cela me remettait du cheval dans la tête. »

Il n'est pas nécessaire de décrire en détail ce bel ouvrage, l'un des plus connus et des plus populaires de Géricault. Le cheval gris pommelé, vu de trois quarts, par la croupe, et marchant à droite, gravit au galop les escarpements d'un terrain rocheux. Le jeune officier qui le monte, le sabre au poing, la pelisse flottante, se retourne sur la selle, commande du geste et de la voix et enlève l'escadron de chasseurs que l'on voit au second plan, tout à la gauche du tableau. Dans son effort le cheval se cabre, et, effrayé par l'éclat d'un obus, rejette la tête du côté du spectateur, en faisant un mouvement contrarié de la plus grande énergie; l'une de ses jambes de derrière est repliée presque jusqu'à terre; il tend l'autre dans un écart démesuré, au point de ne plus toucher le roc que du tranchant du sabot. Les deux figures se détachent en force sur le fond éclairé des lueurs fauves du combat, et la lumière, pittoresquement distribuée, ne tombe en plein que sur la croupe et sur la tête du cheval, sur la cuisse et sur le visage du cavalier. On peut voir déjà dans cet ouvrage avec quel talent Géricault fait jouer la perspective et le clair-obscur, l'importance qu'il donne au ciel et à l'atmosphère;

1. J'avoue que sur ce point je ne puis accepter la légende qui rapporte que Géricault exécuta ce tableau en douze jours. Ce laps de temps me paraît matériellement insuffisant. Ce qui est certain, c'est qu'il le peignit très-vite, puisque la fête de Saint-Cloud commençait alors, comme nous nous en sommes assuré, le 7 septembre ou le dimanche suivant quand le 7 n'était pas un dimanche, et qu'il avait fait entre ce moment et le mois de décembre les esquisses et le tableau.

toutes ces grandes qualités de coloriste et d'*harmoniste*, si nouvelles alors dans notre école, se trouvent en germe, tout au moins, dans ce premier tableau. C'est une peinture d'une exécution superbe, large, pleine, savante, et qui garde toute la chaleur, la vivacité, l'entrain d'une étude faite sur nature. Le mouvement est d'une effrayante vérité et tout concourt à l'action. Une impression simple, forte, d'une clarté parfaite, saisit le spectateur; on entend la voix de l'intrépide officier, le bruit des sabots sur la pierre; cheval et cavalier sont également frémissants, également enivrés de l'odeur du combat. Ce n'est pas là une simple imitation de la nature, une image brutale, et l'exécution n'en fait pas le seul mérite. Le *Chasseur* est une œuvre d'art dans toute l'acception du mot. Géricault a su donner au fait particulier, qui, sous une autre main, n'aurait été que la reproduction vulgaire d'un fait ordinaire, un sens général, poétique. Il ne s'agit plus seulement de M. Dieudonné, d'un officier de chasseurs de la garde chargeant à la tête de son escadron; dans ce soldat, l'artiste nous fait voir le héros. Cette forme exprime une idée. Tout n'est pourtant pas parfait dans ce bel ouvrage. Le fond roux n'est pas d'un effet agréable; il enlève quelque chose de sa solidité au cheval; la physionomie du cavalier a peu d'intérêt. Le costume, d'une fidélité parfaite, ne me paraît pas des plus heureux au point de vue purement pittoresque. Et d'une manière générale il semble que le vêtement embarrassait Géricault; il était bien plus à l'aise avec le nu. C'est l'être en lui-même, homme ou animal, qui l'intéressait; sa forme, sa couleur, son mouvement surtout. Il avait plus de savoir, de sentiment pittoresque, d'imagination grandiose et poétique, que de goût. Ici le cheval est supérieur au cavalier; c'est lui qui est le personnage important, significatif, et sa tête en particulier est admirable de type, de sentiment, de facture. C'est un des plus excellents morceaux qu'ait peints Géricault. Cependant il faut remarquer que l'exécution de l'ensemble si pleine, sans la moindre nuance d'académisme, n'a pourtant pas la souplesse et la liberté que l'on admire dans la *Méduse*.

La foule, le grand public fut très-frappé de cette œuvre saisissante, exprimée avec tant de nouveauté et d'une main si magistrale. L'étonnement redoubla lorsqu'on sut que l'auteur de ce tableau était un jeune homme de vingt et un ans. Géricault eut un moment de popularité et une sorte de succès à ce Salon de 1812 où les chefs de l'école impériale étaient largement représentés : Gros, par l'*Entrevue des Empereurs de France et d'Autriche*, Guérin par la *Fuite de Caïn*, Heim par *Jacob et Rachel*. Chez les fanatiques eux-mêmes c'est la surprise qui domine, la colère ne s'en mêle pas encore ; elle ne devait éclater qu'à

propos de la *Méduse*. On ne mesurait pas la portée de ce premier coup. David lui-même remarqua le *Chasseur*. « D'où cela sort-il? dit-il, je ne reconnais pas cette touche. » Et M. Boutard, le critique distingué du *Journal des Débats*, écrit dans son compte rendu du Salon : « Il y aurait un mérite à avoir inventé la figure d'un officier de housards (*sic*) annoncé sous le n° 415. Cette figure est parfaitement en rapport avec l'ajustement et les habitudes du cavalier militaire. Le mouvement de l'homme et surtout le mouvement du cheval, fort exagérés ce me semble, ont cependant de l'effet; la couleur, à laquelle on pourrait désirer un peu plus de chaleur, ne manque pas d'harmonie; la touche est facile et spirituelle. Je pense que l'auteur traiterait avec succès le tableau de batailles de moyenne dimension. M. Géricault se montre au Salon pour la première fois [1]. » De son côté, l'auteur de l'article des *Annales du Musée Landon* (M. Delécluse, je crois) en parlait ainsi : « Ce portrait a été vu avec d'autant plus d'intérêt à l'exposition publique, que c'est le premier ouvrage d'un jeune peintre qui, dit-on, manie le pinceau depuis deux ans tout au plus. Il est élève de M. Guérin. Ce tableau, placé au Salon en regard du portrait équestre de S. M. le roi de Naples, par M. Gros, s'y soutenait sans désavantage. Le mouvement du cheval et celui du cavalier, un peu forcés peut-être, annoncent du moins une grande vivacité d'exécution. L'ouvrage est rendu avec chaleur et avec une facilité rare, et le pinceau ne laisse à désirer qu'un peu plus de fermeté dans quelques parties [2]. » Le début de Géricault fut donc, en somme, apprécié et encouragé. Il obtint même une médaille d'or, et M. Denon, directeur du Musée, lui fit des compliments, mais on ne lui acheta pas son tableau. Il en fut peiné et assez découragé; il s'expliquait cet échec par la mention du livret qui indiquait cet ouvrage comme un portrait. On assure qu'il avait résolu de ne pas exposer au Salon suivant. Il se remit pourtant à travailler avec acharnement, et quelques-unes de ses plus belles études de chevaux sont de cette époque. C'est en particulier dans le courant de l'année 1813 qu'il fit à Versailles les deux magnifiques suites de *croupes* et de *poitrails*, qui appartenaient à lord Seymour, qui ont été vendues il y a quelque années et que le Louvre a eu la maladresse de laisser échapper. Ces chevaux sont des portraits. Ils sont étudiés avec un soin minutieux et en même temps avec une largeur extraordinaire. Chacun d'eux a sa physionomie particulière, les traits de sa race, son âge, sa couleur, avec toutes ces nuances si rares et si char-

1. *Journal de l'Empire*, 16 novembre 1812.

2. *Annales du Musée Landon*, 1812. Planche 13. Portrait équestre de M. D..., par M. Géricault.

mantes, modifiées de mille manières par les jeux de la lumière sur la robe, et que Géricault a si admirablement rendues sans compromettre la vérité de la forme. Comme morceau de peinture je ne crois pas que Géricault ait jamais rien fait de supérieur à ces deux tableaux. La couleur en est splendide, chaude, riche et variée, et cet effet, pour ainsi dire extérieur, est obtenu sans aucun sacrifice. La structure de tous ces nobles animaux est irréprochable, et il faut remarquer combien Géricault est supérieur sur ce point à nos coloristes modernes, pour lesquels la forme n'est qu'un simple prétexte à tons et à valeurs. C'est dans ces travaux de moyenne importance qu'il passa cette année 1813 et une grande partie de la suivante[1]. Il ne paraît pas que Géricault ait essayé aucune composition importante pendant cette période. Il se complaisait dans ses études d'après nature. Il y revenait sans cesse. Il ne croyait jamais en savoir assez, et il se préparait de jour en jour davantage à réagir contre ces peintres académiques, dont Constable disait si bien : « Ils font leurs ouvrages avec des tableaux et des plâtres et ne connaissent pas plus la nature que les chevaux de fiacre ne connaissent les pâturages. »

IV.

Un changement assez notable s'était fait dans la vie de Géricault pendant le courant de l'année 1813, semble-t-il. Il avait quitté la rue de la Michodière, et était venu s'installer dans la rue des Martyrs, n° 23, dans une maison qu'habitèrent plus tard Béranger et Manuel. Il était tout à fait émancipé. Il avait un atelier à lui pour la première fois. Cet atelier donnait sur des jardins par lesquels on pouvait gagner celui d'Horace Vernet situé dans une maison voisine, un peu plus bas dans la rue. Les deux jeunes gens se connaissaient. Ils se voyaient beaucoup, quoique la légèreté et la vivacité bruyante et un peu commune de Vernet ne convinssent guère à Géricault. Mais ils étaient du même âge, du même *bord;* ils sortaient de la même école, et ils aimaient tous les deux les chevaux. Ce n'est peut-être qu'un peu plus tard qu'Horace Vernet vint habiter rue des Martyrs, où son atelier devint le rendez-vous d'artistes, d'hommes de lettres, de militaires mécontents, de libéraux de tout

1. Le *Trompette de chasseurs,* à M. Binant; le *Cuirassier,* vu de dos et élevant le bras droit, à M. Haro; l'admirable *Train d'artillerie,* à M. Lacesne, doivent être de cette époque.

genre. Il en a laissé le portrait dans un de ses plus jolis tableaux, et M. Montfort a donné une sorte de clef de la peinture de son maître qui nous fait assez bien connaître la société que Géricault vit habituellement pendant la période la plus active de sa vie, et surtout un peu avant et un peu après son voyage d'Italie. « Horace Vernet, dit M. Montfort, la cigarette aux dents et la palette à la main, faisait des armes avec un ancien officier de l'Empire, M. Ledieu, aujourd'hui directeur du Mont-de-piété; M. Amédée de Beauplan jouait du piano; M. Eugène Lami soufflait dans une trompette et à côté de lui M. Montcarville jouait de la caisse.

« Il y avait ensuite le groupe des causeurs : le général Boyer, M. de Lionne, le général Athalin, M. de Lariboisière, le graveur Jazet, M. Couturier de Saint-Clair, le colonel Bro et les deux frères de Mme Vernet, MM. Pujol.

« Ladurner se promenait avec un singe sur l'épaule, et M. Guyot, tout en feuilletant un album, agaçait un bouledogue en arrêt devant lui. Un cheval que l'on appelait *le Régent*, et qui avait été donné à Horace Vernet par le duc d'Orléans, servait de modèle.

« Le colonel Langlois, en bonnet de police, lisait un journal et rêvait déjà sans doute aux magnifiques panoramas qu'il nous a donnés depuis. Le docteur Hérault tenait à la main une tête de mort et l'examinait. M. Duchesne faisait l'exercice. Deux peintres, MM. Montfort et Lehoux, nus jusqu'à la ceinture, se chauffaient près du poêle et attendaient pour boxer que l'assaut de leur maître fût terminé.

« Seul un jeune homme travaillait obstinément au milieu de ce tohubohu. C'était M. Robert Fleury qui depuis, dans sa brillante carrière, a recueilli le fruit de son application. »

C'est au milieu de ce monde passablement hétéroclite que vivait Géricault. Il n'en était pourtant qu'à moitié. Ce tapage ne convenait guère à son humeur rêveuse, tendre et un peu mélancolique, mais il a plus ou moins connu les hôtes d'Horace Vernet, il était particulièrement lié avec plusieurs d'entre eux. C'était assez pour nous engager à jeter un coup d'œil dans cet étrange et célèbre atelier.

Cependant l'exposition de 1814 approchait, et Géricault n'avait rien préparé. Il était même décidé à s'abstenir pour cette fois, mais il finit par céder aux instances de son père et de ses amis, et tout au dernier moment il entreprit son *Cuirassier* comme une sorte de pendant au chasseur. Ce furent encore les événements qui lui fournirent son sujet. En 1814 il ne s'agissait plus de victoire; l'ivresse des combats était passée, les esprits étaient sous l'impression de nos désastres récents. L'écho du for-

midable cri de détresse que poussèrent nos armées en succombant dans les déserts de la Russie résonnait encore. Les âmes étaient pleines de terreur et de pitié. C'est ce sentiment universel que Géricault exprima dans son tableau, qu'il résuma dans la figure pathétique du *Cuirassier blessé ;* mais on aurait tort de voir là une antithèse, comme un historien célèbre l'a fait. Géricault était sous l'impression des événements de son temps. En 1812 on croyait au succès, en 1814 on croyait et on était payé pour croire à la défaite. Il n'y a pas eu de parti pris, d'intention *à priori.* Chez Géricault, le peintre dominait le penseur; c'est l'histoire qui en se déroulant lui a fourni ses sujets. Il a peint ces deux représentations de la gloire heureuse et de la gloire malheureuse, comme il a peint à Rome la *Course des Chevaux libres,* et plus tard, de retour à Paris, et sous le coup de l'émotion publique, le *Radeau de la Méduse.*

Abattu, harassé, le soldat vaincu descend avec peine une pente glissante en tenant par la bride son cheval, compagnon fidèle de ses infortunes, en s'appuyant de l'autre main sur son sabre désormais inutile. Il retourne la tête et regarde une dernière fois la colline où s'est consommée la défaite. La souffrance est empreinte dans ses traits, dans toute son attitude. Tout est bien perdu ; le ciel lui-même, d'un aspect funèbre, n'est eclairé que par une lueur à l'horizon. Les jours mauvais sont venus. Le souffle le plus puissant inspire cette composition sublime, et à l'égard du sentiment pathétique Géricault ne s'est jamais élevé plus haut. C'est une conception gigantesque, homérique, du plus admirable caractère. Mais là doit s'arrêter la louange. L'exécution de cet ouvrage est incomplète et imparfaite; elle ne résiste pas à l'analyse. L'ensemble est peu achevé ; ce n'est guère qu'une ébauche. Le dessin de la figure est vague : elle paraît un peu vide, et le cheval replié sur lui-même n'est pas possible. On dirait que le peintre, ayant mal pris ses mesures, l'a fait entrer de force dans sa toile. Lorsque Géricault exécuta ce tableau, il était dans de très mauvaises dispositions. Il le fit très-vite [1], en quinze jours ou trois semaines et sans entrain. Il en était très-mécontent et disait de la tête du cuirassier : « C'est une tête de veau avec un grand œil bête ! » Il y a du vrai dans cette appréciation, et l'artiste savant avait le droit d'être sévère pour lui-même. A l'exposition où cet ouvrage parut en compagnie du *Chasseur,* qu'on y mit pour la seconde fois, il produisit un mauvais effet [2].

1. M. Lehoux m'écrit : « Le temps que M. Géricault m'a dit avoir employé à ce travail est vraiment tel que je n'ose presque pas le dire, craignant que ma mémoire ne me trompe. Il me semble que c'était au plus une quinzaine de jours. »

2. Il y avait quelques ouvrages importants à cette exposition : la *Chapelle Sixtine,*



CUIRASSIER BLESSÉ, PAR GÉRICAULT.

Fac-simile d'un dessin de la collection de M. His de la Salle.

4

Les journaux en parlèrent peu. Je ne trouve que cette sèche et brève mention dans les *Annales du Musée Landon* : « M. Géricault exposa au dernier Salon un hussard chargeant, figure de grandeur naturelle. Ce premier ouvrage d'un jeune artiste donnait des espérances qu'il n'a pas encore réalisées. Son *Cuirassier blessé* qu'il vient d'offrir comme pendant du premier tableau est d'un dessin colossal et d'une touche lourde et heurtée. »

Malgré la faiblesse relative de son exécution, ce tableau n'est pourtant pas tout à fait une improvisation. On a cru longtemps que Géricault l'avait peint d'emblée sur la grande toile, sans aucune étude préliminaire. C'est une erreur. Il en existe une très-belle esquisse [1] où, par le fait d'une dimension plus restreinte, les erreurs du dessin, la faiblesse du modelé, frappent moins que dans le tableau auquel elle est, du reste, presque identique. Peinte avec beaucoup de verve et de largeur, cette excellente petite toile est d'une conservation parfaite et d'une fraîcheur que les ouvrages de Géricault ont rarement conservée. C'est peut-être aussi en vue de ce tableau que Géricault peignit le *Cuirassier* à mi-corps conservé au Musée du Louvre. Un fait digne de remarque, c'est qu'il n'existe que peu ou point de dessins relatifs à ces premiers tableaux. Suivant en cela une méthode universellement répandue dans l'école impériale, Géricault cherchait ses compositions au bout du pinceau. Son projet une fois arrêté dans une esquisse plus ou moins avancée, il exécutait les morceaux d'après nature. Plus tard, il se servit beaucoup du crayon ; il cherchait très-longuement et laborieusement son trait, mais il n'a pour ainsi dire jamais fait de dessins ombrés.

Géricault fut très-abattu par son insuccès. Il n'avait eu cette fois ni médaille, ni paroles flatteuses ; de commandes il n'en était pas question. Ses deux tableaux lui restèrent. Ils lui pesèrent toujours, et il ne les revoyait qu'avec répugnance. Quelques années plus tard, M. Montfort les vit et lui témoigna son admiration. Géricault commença par en faire une verte critique, et comme son interlocuteur reprenait qu'il n'était pas seul de son avis, qu'il avait entendu M. Horace Vernet en faire de grands éloges, il repartit tristement : « C'est égal, vos amis ont beau vous assurer que vous avez du talent, lorsqu'on voit que personne au monde ne consentirait à débourser un liard pour vos ouvrages, il est impossible de ne pas douter de soi et de ne pas se sentir découragé ! « Puis s'ani-

don Pedro de Tolède, Raphaël et la Fornarina, d'Ingres; le *Portrait de Louis XVIII,* de Gérard. Le *Léonidas,* que tout Paris allait voir, était exposé au même moment dans l'atelier de David.

1. A M. James Nathaniel de Rothschild.

mant, et exagérant sa pensée : « Et en effet c'est là la véritable pierre de touche. » Lorsque l'on démolit son atelier de la rue des Martyrs, et que les deux tableaux détachés du châssis et prêts à être roulés étaient étendus à terre, il disait à M. Lehoux. « Voyons, voulez-vous m'en débarrasser? Oh! emportez-les, que je ne les revoie plus! »

C'était chez lui une idée fixe. Comme M. Lehoux avait fait une réduction du *Chasseur*, M. Jamar voulut en faire une du *Cuirassier*. Il l'avait déjà commencée, mais Géricault l'obligea à laisser ce travail, en lui disant que ce tableau n'avait aucune espèce de valeur, « que la tête du cuirassier ne valait rien, que l'œil ne tenait pas dans l'orbite. » Il le chargea de couvrir la toile de blanc. M. Jamar se garda de s'acquitter de cette commission. Mais Géricault y revenait toujours, et il finit par lui dire : « Puisque votre père fait le commerce de tableaux, dites-lui donc de m'acheter le *Chasseur*, je le lui laisserai pour 1,500 fr., et à vous, je vous donnerai le *Cuirassier*, puisque vous ne voulez pas l'effacer. »

C'est par miracle que ces deux tableaux se sont conservés. Ils furent achetés à la vente du peintre par le duc d'Orléans. En 1848, le roi les avait prêtés à la Société des artistes pour son exposition du bazar Bonne-Nouvelle. Ils échappèrent ainsi à la destruction qui n'épargna guère aucun des tableaux de la galerie du Palais-Royal. A la vente de Louis-Philippe (avril 1861), ils furent achetés l'un et l'autre par l'administration des Beaux-Arts pour la somme de 23,400 fr.

Géricault a fait vers ce temps quelques paysages assez considérables que nous devons au moins mentionner. Bien des indications nous portent à croire qu'il les peignit pendant les dix-huit ou vingt mois qui s'écoulèrent entre l'exécution du *Chasseur* et celle du *Cuirassier*, ou au moins avant son départ pour l'Italie. Ces ouvrages, d'une admirable facture, représentent pour la plupart les bords de la mer. Il avait fait, antérieurement peut-être à cette époque, deux paysages en hauteur, où il semble avoir cherché à imiter le genre de Guaspre. Dans l'un, que l'on possède encore [1], on voit au second plan quelques pêcheurs qui mettent à l'eau une barque; quant à l'autre, que les amis de Géricault ont vu longtemps dans son atelier, je n'ai pu en retrouver la trace. La *Scène de Naufrage*[2] représente une femme étendue au premier plan sur une grève où déferle une vague énorme. C'est une peinture d'un aspect superbe, faite, dit-on, en imitation d'un tableau qu'Horace Vernet exécutait alors dans l'atelier de Géricault pour un amateur russe. Il faut aussi ajouter l'énergique *Marine*, malheureusement endommagée, que possède M. Stevens. Enfin

1. A M. Dornan.
2. Lithographie par Ch. Bouquet.

le plus remarquable de ces ouvrages à notre sens est la *Scène du Déluge*, qui appartient à Mme la vicomtesse de Girardin. D'après l'aspect de la peinture, elle ne fut exécutée que beaucoup plus tard, et si j'en parle maintenant, c'est pour n'avoir pas à revenir à ce genre de sujet. La composition n'est pas absolument originale. C'est à bien peu de chose près le *Déluge* de Poussin. Au premier plan, quatre personnages viennent d'arriver près d'une roche presque submergée. L'un d'eux, qui y est déjà monté, reçoit des mains d'une jeune femme qui se trouve encore sur le radeau, un très-jeune enfant. A droite, un cheval porte une femme, morte ou évanouie, qu'un homme à la nage soutient d'une main en se tenant cramponné de l'autre au cou de l'animal. Le ciel très-sombre dans le haut du tableau, plus clair vers l'horizon, projette sur les eaux lourdes et troublées des lueurs blafardes. C'est une peinture achevée d'un aspect très-saisissant et d'une admirable exécution. Ce sont ces grandes scènes dramatiques de la nature que Géricault comprenait et exprimait avec une vraie puissance. La grâce, la fraîcheur, l'agrément, le touchaient peu. C'est partout le pathétique qu'il voyait.

Les événements politiques troublèrent un moment la vie de Géricault et faillirent la modifier profondément. Les Bourbons venaient de rentrer en France; il prit subitement la détermination de s'engager dans les mousquetaires, et tint pendant deux ou trois mois garnison à Versailles. On se demande ce qui put engager le jeune artiste à entrer dans cette carrière. Plus d'une raison, je crois : d'abord le désœuvrement qu'entraînent les commotions politiques; puis le goût qu'il eut toujours pour les spectacles militaires; la perspective de vivre au milieu des chevaux et d'en avoir à lui; l'exemple de ses amis royalistes, ses compagnons de monde et de plaisir; peut-être aussi le brillant et galant uniforme rouge des mousquetaires. Il ne faut pas chercher plus loin. Ce fut d'abord pour lui une partie de plaisir, un moyen d'échapper par une vie active aux déboires de l'atelier. Mais quand vint la débâcle momentanée des Cent-jours, l'infortune le trouva à son poste. Il suivit le roi jusqu'à Béthune. Nature loyale, la trahison et la lâcheté sous toutes les formes le révoltaient. Il rentra en France déguisé en charretier, et fut licencié bientôt après. Ses amis libéraux le raillaient volontiers sur sa campagne royaliste. Il se défendait par des arguments qu'il tirait de son bon et noble cœur. « Nous allâmes de nuit aux Tuileries, disait-il; la cour était encombrée de gens qui vociféraient, et lorsque je vis la lâcheté de tous ces soldats qui jetaient leurs armes et reniaient leur serment, je résolus de suivre le roi. » Cependant il ne parlait qu'avec un peu d'embarras de cette escapade, et n'aimait pas qu'on la lui rappelât.

V.

Cette incursion dans la politique et dans la vie active n'avait pas réussi à Géricault. De la fin de 1815 au milieu de 1816 il ne travailla guère, et nous ne connaissons point d'ouvrages un peu importants que l'on puisse rapporter à cette époque. Il était comme tout le monde sous l'empire des événements extérieurs. Des raisons plus intimes augmentaient l'agitation, l'anxiété de son esprit. Une affection partagée, irrégulière, orageuse, et qu'il ne pouvait avouer, où il avait apporté toute la violence de son caractère et de son tempérament, et sur laquelle il ne m'est pas permis d'insister davantage, le troublait jusqu'au fond. Il était devoyé et malheureux. Il résolut de partir pour l'Italie, espérant trouver dans l'éloignement et dans l'étude un adoucissement à ses chagrins. Dès ses premiers pas d'ailleurs dans la carrière des arts, il avait eu le désir et l'intention de voir les grandes œuvres murales des peintres de la Renaissance, celles surtout de Michel-Ange qu'il ne connaissait que par les reproductions de la gravure, mais qui, à travers ces insuffisantes interprétations, lui apparaissaient déjà comme le plus prodigieux effort qu'ait jamais fait l'esprit humain. Son père traversait ses projets. D'un esprit assez obtus, il ne s'expliquait pas ses motifs. Il ignorait peut-être les uns, il ne pouvait apprécier les autres. Il aimait son fils, mais il le tourmenta beaucoup de son affection inintelligente et jalouse. Il voulait le garder. Mais cette fois le parti de Géricault était arrêté. Il avait mûri son plan et ne s'en laissa pas détourner. Il comptait rester absent au moins deux années, et avec la méthode qu'il apportait à tout il mit ses affaires dans l'ordre le plus parfait. Il étiqueta ses carnets et ses dessins, marqua de numéros ses études, ses moindres pochades, et jusqu'à ses palettes et ses couleurs, et confia le tout à son père [1]. Mais il ne voulait pas partir seul, l'idée de ce complet isolement l'effrayait. Son ami, M. Dedreux-Dorcy, lui avait promis de l'accompagner; des circonstances indépendantes de sa volonté l'en empêchèrent. Un autre de ses amis, M. Lebrun, longtemps directeur de l'École normale de Versailles avait

1. Cette exactitude minutieuse est l'un des traits les plus curieux, les plus inattendus, les plus marqués, du caractère de Géricault. Du reste, le soin qu'il prit dans cette occasion donne un excellent moyen matériel de reconnaître ses peintures antérieures à son voyage d'Italie; celles qui n'ont pas été rentoilées et qu'il possédait à cette époque portent un n° d'ordre sur le châssis.

eu la même intention, mais ce nouveau projet n'eut pas un meilleur résultat. « Nous devions faire un voyage ensemble, dit M. Lebrun, et nous avions formé le projet de consacrer deux années entières à cette tournée faite dans un but d'observation et de travail. Tous nos arrangements étaient faits; l'époque du départ était fixée. Étant allé le voir un soir pour faire avec lui les dernières dispositions, je le trouvai à sa toilette, se préparant à aller au bal. Il était jeune, et à cette époque il soignait assez sa personne. Ses cheveux étaient en papillotes et il se disposait à les friser. Les soins de sa toilette ne nous empêchèrent pas cependant de causer longuement de notre voyage, et je le quittai toujours enchanté d'avoir un compagnon tel que lui. Malheureusement, à quelque temps de là, des empêchements impérieux m'obligèrent à renoncer à ce bonheur, et malgré mes vifs regrets je fus forcé de lui écrire qu'il m'était impossible de quitter Paris. L'excellent Géricault crut que sa toilette avait fait sur moi une fâcheuse impression, et que je ne voulais plus voyager avec un homme à papillotes. Il le dit à un de ses amis. Je m'empressai d'aller le rassurer sur le jugement qu'il supposait que je portais de lui, mais il fallut lui dire les raisons qui me privaient d'un voyage dont je m'étais fait une si grande fête; cette crainte qu'il avait de passer pour un fashionable lui avait fait un vif chagrin [1]. »

Géricault partit seul en septembre ou au plus tard au commencement d'octobre 1816. C'est par Florence qu'il débuta, mais il ne fit guère qu'y passer. C'est là qu'il se trouva pour la première fois en face de Michel-Ange. Il fit aussitôt des dessins très-étudiés que l'on possède, d'après les figures des tombeaux des Médicis [2]. Il visita les musées, les églises, fit quelques croquis, une copie ou deux peut-être, alla dans le monde et eut dans cette aimable ville de Florence un moment d'abandon et presque de gaieté. « J'ai ici, écrit-il à M. Dedreux-Dorcy, des connaissances excellentes. J'étais hier soir à l'Opéra, dans la loge de l'ambassadeur français; mes bottes étaient sales et ma toilette fort négligée. Néanmoins, j'ai eu la place d'honneur auprès de Mme la duchesse de M***, qui devait partir le lendemain pour Naples et à laquelle l'ambassadeur m'a fortement recommandé; aussi, m'a-t-elle beaucoup engagé à aller la voir à mon passage. Elle m'a beaucoup parlé de ma modestie et m'a assuré que c'était le cachet du talent; jugez si c'est flatteur pour moi. Mais je m'attendais à tout cela. Une bonne femme avec qui j'ai fait route m'avait promis et même juré (par le secours des cartes) que je trouverais dans

1. Lettre à M. Feuillet de Conches.
2. A M. His de la Salle et à M. Mahérault.

mon voyage honneurs et protections. Elle m'avait encore annoncé des lettres de mes amis; hélas! elle s'est trompée sur ce point. Je n'en ai pas reçu une seule, ce qui m'afflige beaucoup comme vous pouvez le croire; je me tiens à quatre pour ne pas me désespérer. »

Cependant, Géricault se trouvait très-seul à Florence; il ne tarda pas à s'y ennuyer, et après y avoir passé à peine un mois il partit pour Rome. Aussitôt arrivé, il courut à la chapelle Sixtine. C'est un mouvement de stupeur qu'il éprouva d'abord, et il disait plus tard à M. Feuillet de Couches, « qu'il avait tremblé devant les maîtres de l'Italie, qu'il avait alors douté de lui-même et avait été longtemps à se retrouver de son trouble. » Il a décrit ses impressions devant le monument du géant florentin dans une lettre admirable, adressée, si mes souvenirs ne me trompent pas, à M. Musigny. Je n'ai malheureusement pas gardé la copie de cet inappréciable document, et si je le signale, c'est dans l'espoir que cette publication le fera sortir du portefeuille jaloux où il se cache. Géricault se mit aussitôt à l'ouvrage. Il dessina une partie considérable du *Jugement dernier* de Michel-Ange, fit la belle copie de la *Pietà* de Raphaël au palais Borghèse, que possède M. His de la Salle; celle du *Cheval qui se cabre* dans la bataille de Constantin; une étude de la figure de femme, un vase sur la tête, dans l'*Incendie du Bourg*, que l'on a revue à la vente Van Cuyck; plusieurs compositions assez importantes, entre autres une esquisse représentant une *Exécution capitale* au moment où le bourreau montre au peuple la tête du supplicié; puis un *Pauvre portant un enfant*, aquarelle d'un très-beau caractère, me dit-on. Ces deux peintures ont disparu. Je ne puis donner aucune indication précise sur l'ordre dans lequel il fit ces travaux, car la plupart des personnes qui l'ont connu à Rome n'existent plus. Ce qui est plus aisé, c'est de voir dans ses correspondances son âme affectueuse et bonne, et l'état de son esprit agité.

Sa première lettre datée de Rome n'est pourtant pas par trop sombre; elle témoigne d'un certain entrain et du désir où était Géricault de ne pas se laisser envahir par les souvenirs douloureux et par les chimères de son imagination. « J'ai enfin reçu votre aimable lettre, mon bon ami, écrit-il à M. Dedreux, après en avoir été longtemps privé; car j'étais arrivé à Rome depuis longtemps lorsqu'elle est arrivée à Florence. Je commençais vraiment à me désespérer, ne recevant absolument aucune espèce de nouvelles. Il est vrai que j'avais annoncé devoir rester à Florence plus longtemps, mais on ne raisonne guère quand on est loin de toute consolation; les choses se montrent dans le plus vilain côté, et il est difficile de retrouver une idée saine. J'étais arrivé au point d'accuser

tout le monde d'indifférence et d'inhumanité, et j'aurais voulu pouvoir ne plus me souvenir de personne. Il me semblait impossible de vivre davantage dans cet état, qui est vraiment horrible et que rien ne peut calmer. J'en parle délicieusement à présent que je n'ai plus d'inquiétude. J'ai reçu en même temps des lettres de tout le monde, et je vois combien j'aurais eu tort d'en vouloir un seul instant : tout a été causé par ma faute, par mon départ trop précipité de Florence; mais je m'y trouvais tout seul, et par cette raison je m'y ennuyais beaucoup et je suis venu à Rome retrouver quelques visages de connaissance dont j'avais tant besoin, et puis aussi des gens qui entendissent et parlassent ma langue; c'est une grande consolation quand on en a été un mois privé ! J'y suis actuellement assez heureux; il ne me manque qu'un bon ami avec lequel je pourrais vivre et travailler. Tout seul, je suis presque incapable; mon cœur n'est jamais bien content; il est trop plein de souvenirs; il aurait ici besoin de votre amitié pour diminuer ses regrets. Je m'étais flatté un moment que vous viendriez avant le printemps, mais votre lettre m'ôte entièrement cette espérance. Je ne sais comment je vais faire pour attendre jusque-là. Je tâcherai de m'occuper; je vous écrirai quelquefois, et puis j'attendrai quelques lettres de vous. Ne soyez pas paresseux pour cela, je vous en prie; ce sera une de mes jouissances tant que vous ne m'aurez pas rejoint. Je ne sais pas encore où je m'établirai; j'ai trouvé plusieurs endroits qui peuvent servir d'atelier; mais chacun a des désagréments et des avantages, en sorte que je balance et suis indécis sur celui que je choisirai. Jusqu'à présent j'ai été logé chez de bonnes gens qui ont bien soin de moi, et, comme je ne puis pas encore peindre, je travaille pour des *Albums,* et cela ne laisse pas que de donner quelque occupation. J'ai, aussitôt après, le projet de faire un tableau ou plusieurs; cela me tiendra beaucoup et me préservera peut-être de l'ennui auquel je suis sujet à Rome. Je crois aussi qu'on doit faire de meilleures choses quand on se trouve au milieu de cette quantité de chefs-d'œuvre. Je vous le dirai positivement quand cela sera fait. Vous ne m'avez pas dit un mot de votre tableau; je ne sais si vous l'avez abandonné ou bien s'il est terminé. Vous ignorez, mon cher ami, que l'on ne doit pour ainsi dire parler que de soi dans une lettre, car tout ce qui se rapporte à autre chose est superflu et n'intéresse pas. C'est de vos nouvelles que je voudrais avoir; être instruit de vos plaisirs et de votre travail. Mon père fait de même : il m'engage continuellement à me soigner, à ménager ma santé, etc. Voyez combien c'est inutile et ennuyeux ; au lieu de me dire toutce qu'il fait, tout ce qu'il voit, comment mes amis et comment Paris se portent; un peu de politique au bout de tout cela, et



Fac-simile d'un dessin de la collection de M. His de la Salle.

ce seraient des lettres très-intéressantes qui me mettraient au courant de tout ce qui se passe loin de moi. Il y a pis que tout cela encore; c'est que l'on ne m'écrit vraiment pas assez. Mon père sait parfaitement que je suis à Rome, puisque votre sœur en est informée et l'a marqué à Dedreux; eh bien, je n'ai rien reçu de lui; je ne le conçois vraiment pas. Si vous le voyez, faites-moi le plaisir de lui dire sérieusement que ce n'est pas bien de me négliger ainsi; ensuite que je me porte à merveille, que je suis très-sage et que je n'ai besoin que de nouvelles bien fréquemment pour être tout à fait content. Mille choses à nos bons amis, à Berton s'il a fini son voyage, et mes respects à M. Guérin dont les lettres (de recommandation) me procurent tous les jours les plus grands témoignages de bienveillance. Chacun se souvient de lui avec un plaisir que vous devez concevoir, et son élève en est mieux accueilli partout. Votre sincère ami, Théodore Géricault[1]. »

Malgré les jouissances vives et profondes que donnait à Géricault la vue des chefs-d'œuvre si longtemps rêvés, les distractions et l'intérêt qu'il trouvait dans un pays si pittoresque et si nouveau pour lui, son humeur ne tarda pas à s'assombrir tout à fait. On dit qu'il vivait presque seul, qu'il travaillait beaucoup par accès, puis, qu'il se décourageait et se laissait aller à une mélancolie profonde. C'est qu'il avait emporté avec lui son cœur troublé, la source de ses chagrins. La lettre suivante qu'il écrivit assez longtemps, semble-t-il, après celle que nous venons de citer, montre bien l'état d'affaissement où il était tombé.

« Mon cher Dorcy. Je suis un monstre, vous le savez bien; mais vous le dire, m'en accuser, vous disposera peut-être à me le pardonner. J'ai d'ailleurs un tel regret des procédés que j'ai eus à votre égard, qu'il serait difficile à vous-même d'avoir autant de haine que j'en ai pour moi. Que de pitié cependant vous m'accorderez lorsque je pourrai causer tranquillement avec vous des embarras terribles où je me suis jeté imprudemment. . . . .
. . . . . . et de la force qu'il m'a fallu opposer à mille traverses fâcheuses. Une lettre convient si peu pour l'ouverture de mon pauvre cœur trop rempli, et j'ai si peu d'amis, du moins j'en connais peu qui se plaisent à recevoir et à faciliter un entier épanchement. Livré presque seul à moi-même, je ne suis capable de rien. Pourquoi m'avez-vous quitté mon ami, ou plutôt pourquoi un sort contraire se plaît-il à nous tenir divisés? Vous m'entendiez bien et je vous aimais. C'était pour moi une source véritable de tranquillité et de bonheur. Maintenant j'erre et

1. Rome ce 27 novembre 1861. — Monsieur Dorcy-Dedreux, rue Taitbout, n° 9. Paris.

m'égare toujours. Je cherche vainement à m'appuyer; rien n'est solide, tout m'échappe, tout me trompe. Nos espérances et nos désirs ne sont vraiment ici-bas que vaines chimères, et nos succès, des fantômes que nous croyons saisir. S'il est pour nous sur terre quelque chose de certain, ce sont nos peines. La souffrance est réelle, les plaisirs ne sont qu'imaginaires. Mais de quelle série ennuyeuse de réflexions viens-je vous accabler? Vous trouverez le texte de mon début pour relier correspondance bien triste et insipide, et serez autorisé à dire : que n'a-t-il continué à se taire? J'aime mieux son silence! Ridicule appréhension. Vous ne seriez plus Dorcy du moment que vous cesseriez d'avoir indulgence pour mon caractère lamentable.

« Votre chère sœur et votre frère n'ont que des reproches à me faire, s'ils se souviennent encore m'avoir connu. Il est cependant peu de jours où je ne repasse tous ceux que je préfère, et certes ils sont des premiers et des plus chers. Veuillez être médiateur entre tous mes bons amis et moi. Qui mieux que vous pourra plaider la cause des paresseux à écrire, quoique assurément vous m'ayez cette année prévenu plusieurs fois, sans cela j'eusse pris avec vous le ton superbe d'un accusateur? N'allez pas vous taire à votre tour pour me punir. Tout à vous. Théodore Géricault [1]. »

Cette disposition découragée n'était certainement pas favorable au travail, et à Rome Géricault perdit certainement beaucoup de temps dans les tristesses et dans les rêveries dont cette lettre est un écho. Mais s'il y avait un homme sensible à l'excès chez lui, il y avait un peintre amoureux de son art et qui prétendait bien ne pas s'endormir. C'est en effet au milieu des préoccupations dont témoigne sa correspondance que Géricault conçut l'une de ses plus admirables compositions, la *Course des chevaux libres*, et qu'il en fit les études préparatoires et les esquisses.

VI.

Toutes les personnes qui ont passé le carnaval à Rome ont vu la course des *Barberi*. C'est une des fêtes les plus brillantes, les plus bruyantes, les plus gaies, les plus populaires de cette ville aussi éprise de spectacles sous les papes qu'elle l'était sous les empereurs. Le théâtre

1. Sans date ni adresse.

lui-même est admirable. Sur la place du Peuple, on réunit les quinze ou vingt petits chevaux barbes à demi sauvages qui doivent courir et se disputer le prix. Ils sont là sur une ligne, impatients, hennissants, se cabrant, couverts de rubans et de paillons, à grand'peine retenus devant la barrière par de jeunes paysans vêtus du pittoresque costume de la campagne de Rome. Au signal ils s'élancent dans le Corso, excités par les cris et par les gestes d'une immense population qui couvre la place, les marches des églises, les estrades, les terrasses du mont Pincio, les toits des maisons, qui se pousse et s'étouffe dans la longue rue bordée de palais et ouvre à peine un passage étroit aux chevaux affolés, qui passent comme un tourbillon dans ses flots frémissants et pressés. C'était bien là une scène faite pour plaire à Géricault et pour le séduire d'emblée. Ces chevaux ardents, libres et nus, ce peuple impressionnable, surexcité, qui exprime par des pantomines vives et vraies ses moindres impressions, ces costumes variés et éclatants, tout cela sous la pleine lumière d'un ciel superbe... c'était un tableau. Géricault fit aussitôt quelques dessins et une esquisse peinte que nous possédons. C'est la fête de la place du Peuple telle qu'il la vit, dans toute sa vérité, dans sa réalité la plus crue : un portrait.

Cette première esquisse[1] ,que Géricault exécuta certainement très-peu de temps après la course, c'est-à-dire au printemps de 1817, d'une exécution un peu lourde, est en somme bien inférieure à celles qu'il peignit plus tard. Elle est néanmoins d'un grand intérêt, car elle marque le point de départ de cette longue suite d'études dans lesquelles, de pas en pas, il s'éleva si haut et où il montra avec tant d'évidence de quel amour il était possédé pour son art et par quels efforts il tendait à la perfection. Amateur passionné non-seulement de chevaux, mais de courses, de *sport*, Géricault s'était placé près de la barrière et un peu en avant, de manière à ne rien perdre des péripéties du départ. De ce point, il voyait chevaux et palefreniers sur une ligne oblique d'un effet assez désagréable; en arrière l'obélisque, et vis-à-vis les tribunes dressées au pied du terre-plein couvert de cyprès, qui fait face au mont Pincio, chargées de spectateurs, et garnies de leurs tentures de mauvais goût. C'est là ce qu'il représenta. Ce sont les jeunes hommes bien découplés de la campagne de Rome, couverts de leurs costumes brillants tout enrubannés, les petits chevaux à la tête mutine et carrée, secs et nerveux, dont les muscles d'acier s'accusent sous la peau fine et transparente. C'est une scène pleine de mouvement et aussi de caractère, mais qui appartient au

1. A M. Couvreur, lithographiée par Eug. Le Roux.

genre bien plus qu'à l'histoire, et qui, au point de vue pittoresque, est loin d'être irréprochable.

Aussi voyons-nous Géricault la reprendre et recommencer à nouveaux frais dans une seconde esquisse [1]. Au lieu d'être placés sur une ligne unique, les chevaux sont disposés en plusieurs groupes, qui forment une composition en longueur, plus vive et plus variée.

Ils se cabrent, se débattent et s'emportent. Les personnages, encore en costume moderne, s'efforcent de les retenir. L'un d'eux, tout à la gauche, vient d'être renversé et s'appuie des deux mains à la terre, dans une pose à la Michel-Ange. Un autre, à l'autre bout du tableau, tient aux naseaux un cheval d'une superbe tournure, qui se dresse sur ses jambes de derrière. Le fond a été complétement changé. Il est occupé en très-grande partie par un vaste bâtiment, d'une noble architecture, que l'on voit en travers. Dans l'ouverture qu'il laisse à gauche, on aperçoit quelques monuments de Rome, entre autres le temple circulaire de Vesta.

Géricault n'était pas encore content. Cette scène comportait en effet une interprétation plus générale. Dans le pays du grand art, devant des exemples sublimes, sous l'œil des maîtres suprêmes dont il subit à son insu la salutaire influence, son imagination s'enflamme, son génie s'élève. Ce ne sont plus les *Barberi* de la place du Peuple et les paysans de la campagne de Rome qu'il voit; ce sont de nobles coursiers aux prises avec de jeunes hommes, des éphèbes, des héros forts et beaux dans leur nudité. Il conçoit une composition nouvelle, aussi vraie, aussi réelle que l'autre, mais idéalisée et développée dans le sens des grandes œuvres de l'antiquité et de la Renaissance italienne. Il élimine les costumes, les détails, tout ce qui est accidentel et relatif. Le sujet, à lui seul, remplit tout le tableau. Nous ne sommes plus à Rome, nous ne sommes pas davantage à Athènes ou à Paris. Les circonstances de temps et de lieu ont disparu. Le peintre nous transporte dans le domaine de l'art pur. C'est à peine si l'on aperçoit, dans l'une des esquisses de ce nouveau projet, l'obélisque de la place du Peuple, dernier vestige du théâtre primitif de l'action. La composition, admirablement conçue au point de vue dramatique, pittoresque et savamment équilibrée, peut, pour la commodité de la description, se diviser en trois groupes principaux. Au centre, un jeune homme vu de trois quarts par le dos, appuie son bras gauche sur les reins d'un cheval blanc qui se cabre, et lui saisit de la main droite la mâchoire inférieure. L'animal superbe, ployé sur ses jambes de derrière, la crinière droite,

1. A M. Camille Marcille, lithographiée par Eug. Le Roux.

élève sa tête irritée, qui paraît animée de passions humaines. Près de la barrière, un autre personnage arrête un cheval qui se dresse au-dessus d'un homme renversé. A l'extrémité gauche du tableau, un troisième personnage, d'un type admirable, vu de face, les jambes écartées pour assurer son effort, se roidit pour résister à son redoutable adversaire, dont il tient des deux mains les naseaux. Ces trois groupes du premier plan sont reliés par un nombre considérable de figures, hommes et chevaux, qui remplissent la toile sans la surcharger et complètent cette noble composition. Géricault a fait plusieurs esquisses de ce second projet. Nous en connaissons trois ou quatre. Elles ne diffèrent entre elles que par le degré d'avancement et par la qualité de l'exécution [1]. En outre, il a traité à part quelques épisodes qui se rapportent à l'un ou à l'autre de ces deux projets ou qu'il avait l'intention d'y faire entrer : entre autres l'homme renversé qui se trouve à droite de l'une des compositions [2]; un cheval noir qu'un paysan qui porte un drapeau tient par la crinière [3]; et un cheval cabré, que deux hommes, placés de chaque côté de lui, s'efforcent d'arrêter par son mors, tandis que d'autres personnages le retiennent par la queue. Cette magnifique étude est un véritable tableau. Je ne sache pas qu'elle ait trouvé place, au moins sans modifications importantes, dans aucune des esquisses. Elle a été achetée dernièrement par le Musée de Rouen, et représentera dignement Géricault dans sa ville natale, qui ne possédait jusqu'ici qu'un cheval et la belle étude d'après nature, représentant deux têtes de chevreuil, donnée par M. His de la Salle, il y a quelques années déjà.

Nous sommes loin de connaître tous les matériaux que Géricault avait réunis pour ces deux projets. M. Montfort, qui a déballé ces esquisses à leur arrivée à Paris, m'affirme qu'il y en avait plus de vingt, et il ajoute ce détail : qu'elles étaient toutes peintes sur papier huilé, qu'elles s'étaient collées les unes avec les autres et qu'on eut de la peine à les séparer : mais, quoiqu'une partie de ces études ait disparu, nous avons évidemment dans celles qui nous restent l'indication sommaire de la pensée du peintre à son point de départ et à son point d'arrivée, la scène réelle et la scène idéalisée avec plusieurs des pas intermédiaires. Ces esquisses peintes sont loin, du reste, d'être les seuls travaux de Géricault qui aient trait à cette composition. Elles en sont peut-être la moindre partie. Il ne cherchait, dans ces peintures, que le ton, les valeurs, l'effet.

1. Les plus importantes appartiennent à MM. Camille Marcille et Couvreur.
2. A M. Camille Marcille.
3. A M. Binant.

Elles sont exécutées avec une grande rapidité; quelques-unes dans la journée, peut-être. C'est le crayon à la main que Géricault tournait et retournait sa pensée et qu'il la développait laborieusement avec une ardeur et une ténacité dont l'on ne se rend compte que lorsqu'on a eu les preuves entre les mains. Les admirables dessins qui nous sont restés de la *Course des chevaux libres* sont exécutés au trait, à la plume pour la plupart, avec les détails indiqués très-sommairement par quelques hachures. On se tromperait lourdement si on les prenait pour des improvisations, pour des croquis. Géricault, qui peignait avec tant de facilité et de sûreté, composait péniblement. Il tâtonnait beaucoup et ne trouvait qu'à la longue ses types, ses mouvements, ses groupes, ses ensembles. Il n'avait pas, à un haut degré, ce sentiment inné de la proportion, cette mémoire des formes, ce *compas dans l'œil,* qu'il enviait tant à Horace Vernet. Ce n'était qu'à force de temps, de peine, d'essais infructueux vingt fois recommencés, qu'il arrivait à ces belles combinaisons de lignes que nous trouvons dans ses dessins définitifs[1]. Il avait une manière de procéder qui mérite d'être indiquée. Lorsqu'il avait dessiné un projet, qu'il l'avait corrigé et surchargé au point qu'on n'y pouvait plus rien voir, il le couvrait d'un papier transparent et reprenait soigneusement le bon trait. Il crayonnait à nouveau ce dessin, puis en tirait une épreuve, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il en fût à peu près satisfait. C'est ainsi qu'il se fait que nous possédons un nombre considérable de répliques de ces dessins, qui ne se distinguent les unes des autres que par de légères variantes; c'est ainsi également qu'il a pu les amener, quoiqu'ils ne reproduisent guère que le trait extérieur avec quelques détails principaux et que bien des profanes les prennent pour de simples croquis, à un tel degré d'avancement qu'à l'égard de la détermination des lignes, de leur combinaison, de la silhouette en un mot, il est difficile de supposer qu'une exécution plus complète eût produit une plus grande perfection. Qu'on ne se trompe pourtant pas sur notre pensée. Ces belles compositions ne sont que l'embryon de l'œuvre qu'aurait produit la main puissante de Géricault. Cependant, instruits comme nous le sommes par la *Méduse* du degré d'ampleur, d'unité, de beauté que Géricault savait donner à une composition qu'il exécutait jusqu'au bout, il semble que nous pouvons nous représenter ce qu'eût été la *Course des chevaux*

[1] Le plus beau de ces dessins appartient à M. Eudoxe Marcille. Je l'ai publié en fac-simile, avec le concours de quelques amis comme moi admirateurs de Géricault, ainsi que l'*Homme terrassant un bœuf* et le *Marché aux bœufs,* dont je parle plus bas. (*Dessins de Géricault, lithographiés en fac-simile,* etc., chez Leconte, 5, boulevard des Italiens, 1866.)

libres sur une toile de trente pieds. L'exécution en grand a été commencée. Avant son départ de Rome, Géricault avait au moins tracé sa composition dans les dimensions qu'elle devait avoir. Cette toile elle-même a disparu, et il est probable que telle qu'il l'a laissée elle aurait peu ajouté à ce que nous possédons dans les dessins. Il est à jamais regrettable que Géricault n'ait pas exécuté ce projet. C'eût été une œuvre splendide et digne d'être mise à côté des plus belles pages de tous les temps.

Outre la *Course de chevaux libres*, Géricault fit encore à Rome quelques ouvrages qui appartiennent à la même grandiose inspiration. Je citerai *Silène sur un âne*, avec des bacchants et des bacchantes ; un *Nègre sur un cheval cabré*, deux superbes compositions à la pierre noire sur papier bleu avec du lavis et des rehauts de gouache à M. E. Marcille; *Horatius Coclès* défendant le pont, importante composition à la sépia qui a appartenu à M. Colin; des *Centaures enlevant des femmes* dont on connaît plusieurs répliques; le magnifique dessin, l'*Homme terrassant un bœuf*, que j'ai publié et qui est certainement l'une de ses plus puissantes, de ses plus magistrales créations [1]; *Deux Hommes nus*, l'un retenant un bœuf la tête contre le sol, tandis que l'autre se prépare à l'assommer avec une massue; *Nègre* et *Négresse*, l'un de ses plus beaux desins à la plume, dont nous donnons une gravure en *fac-simile*; enfin une composition complète : le *Marché aux bœufs* dont on possède une esquisse peinte et un superbe dessin [2]. Dessin et esquisse ont été faits à Paris. Le motif a été pris à l'abattoir qui existait alors rue de la Pépinière, et il est facile de voir que les animaux n'appartiennent pas à la race romaine. Je place cependant ici cet ouvrage, parce qu'il est né, sans conteste possible, sous la même inspiration que la *Course*. Les compositions que Géricault fit à ce moment ont un caractère que l'on ne peut méconnaître. Sa conception du cheval en particulier si originale, si complète dès ses premiers tableaux et dans ses moindres études, apparaît ici avec un degré de plus de force et d'élévation. Sous le rapport du style Géricault n'a jamais surpassé ses travaux de Rome. Le sculpteur des frontons du Parthénon, le peintre du plafond de la Sixtine, ont passé par là. Cependant il faut le dire bien haut : si docile qu'il fût à l'exemple, à l'enseignement d'où qu'il vînt, Géricault se pénètre des maîtres, se fortifie et s'élève à leur contact, mais ne les imite pas. Il ne s'asservit jamais à personne, pas même à Michel-Ange. Son cheval lui

1. A M. His de la Salle.

2. L'esquisse appartient à M. Couvreur; le dessin, à M. Eudoxe Marcille. Je l'ai donné dans le recueil de *fac-simile* déjà mentionné.

appartient absolument. Ce n'est pas le cheval admirable de Phidias; ce n'est pas celui d'un si beau choix de formes, mais abstrait et décoratif, de Raphaël; pas davantage le colosse chimérique, apocalyptique, de Rubens. C'est un animal vivant, superbe et vrai.

Au total, et quoi qu'on en ait dit, le séjour de Rome exerça une excellente influence sur le talent de Géricault. Il y prit le goût des vastes ouvrages qui convenaient si bien à son génie, et c'est là que pour la première fois il tenta les sujets complexes, d'un ordre élevé et en dehors de conditions étroites de temps et de lieu. Les modèles admirables qu'il y trouva lui fournirent des aliments qu'il sut s'assimiler. Il était de force à résister aux entraînements et il ne laissa à aucun degré entamer sa forte originalité. Presque à la même époque, Rome a rendu le même service à deux peintres d'instinct et de tempérament bien différents. Léopold Robert et Géricault sont tous les deux partis du genre. L'un s'est élevé au style à force de labeur, de sueur et de raisonnement; l'autre, en s'abandonnant à son instinct pittoresque qui le poussait en haut. Je ne voudrais pas dire pourtant que les exemples qu'il avait sous les yeux n'aient pas exercé une certaine tyrannie, une certaine pression, n'aient pas violenté en quelque chose les dispositions naturelles de Géricault. Nous verrons en effet que de retour à Paris il reprit les sujets modernes; la *Méduse;* la *Traite des nègres;* l'*Ouverture des portes de l'inquisition.*

Géricault était triste et s'ennuyait à Rome[1]. Son père le rappelait à

1. Dès son arrivée à Rome, Géricault pensait que l'artiste ne devait pas trop prolonger son séjour en Italie. Il écrivait :

« L'Italie est admirable à connaître, mais il ne faut pas y passer tant de temps qu'on veut le dire; une année bien employée me paraît suffisante, et les cinq années que l'on accorde aux pensionnaires leur sont plus nuisibles qu'utiles, en ce qu'ils prolongent leurs études dans un temps où il serait plus convenable de faire des ouvrages; ils s'accoutument ainsi à vivre de l'argent du gouvernement, et passent dans le repos et la sécurité les plus belles années de leur vie. Ils sortent de là ayant perdu leur énergie et ne sachant plus faire d'efforts. Ils terminent, comme des hommes ordinaires, une existence dont le commencement avait fait espérer beaucoup.

« C'est enterrer les arts au lieu d'aider à leur accroissement, et dans le principe, l'institution de l'école de Rome n'a pu être ce qu'elle est aujourd'hui. Ainsi beaucoup y vont, peu en reviennent. Les vrais encouragements qui conviendraient à tous ces jeunes gens habiles seraient des tableaux à faire pour leur pays, des fresques, des monuments à orner, des couronnes et des récompenses pécuniaires, mais non pas une cuisine bourgeoise pendant cinq années, qui engraisse leur corps et anéantit leur âme.

« Je ne confie ces réflexions qu'à vous, M..., en vous assurant de leur justesse et en vous priant de ne les point communiquer. »

(23 nov. 1816. *Moniteur* du 6 janv. 1864.)

grands cris. Il se décida subitement à partir au moment même où M. Dedreux-Dorcy venait pour le rejoindre. Il le croyait encore à Paris et lui écrivit le billet suivant. « Mon cher Dorcy. Je suis désolé de partir sans avoir eu le plaisir de vous embrasser; c'est une de ces disgrâces qui n'arrivent qu'à moi. Après une année de tristesse et d'ennui, au moment où je pouvais être plus heureux et lorsque vous arrivez, je suis obligé de partir; vous imaginez facilement ma peine, si vous avez conservé un peu d'amitié pour moi.

Adieu, mon ami, écrivez-moi, je vous prie, le plus souvent qu'il vous sera possible. Mais que Dieu vous garde que cela soit un besoin pour votre cœur comme je l'ai si tristement éprouvé. Je vous laisse, mon cher ami, quelques effets qui pourront vous être utiles, tels que chevalet, boîte à couleurs, toiles préparées. Puis je vous enverrai un vieil homme très-intelligent pour vous chercher un atelier. Quand vous l'aurez trouvé, mettez-vous de suite à l'ouvrage : c'est le seul moyen de ne pas connaître l'ennui. Tout à vous. T. Géricault [1]. » La chance ne fut pourtant pas si contraire que le pensait Géricault. Il rencontra à Sienne son ami qui arrivait en toute hâte. Ils passèrent quelques jours ensemble; puis l'un se dirigea sur Rome, et l'autre sur Paris.

VII.

Géricault revint avec plaisir à Paris. Malgré les vives jouissances que Rome lui avait données et le profit qu'il avait tiré de l'étude des maîtres italiens, ce séjour avait été pour lui un véritable exil. Il avait vécu presque seul pendant de longs mois, et quelque fortes et absorbantes que fussent ses préoccupations d'artiste, il lui fallait le monde et ses amis. Pendant l'année qu'il passa en Italie, il n'avait formé qu'un très-petit nombre de relations. La plupart des peintres français, élèves de David, et d'autant plus fanatiques de leur maître qu'ils étaient eux-mêmes plus médiocres et plus impuissants, ne voyaient en lui qu'un révolutionnaire et un fou, et ne l'appréciaient à aucun degré. Les pensionnaires de l'Académie de France ne parlaient du novateur qu'avec le plus parfait dédain, et, de son côté, Géricault s'exprimait sur les doctrines qui régnaient dans l'École avec assez peu de ménagements. A Paris, à l'exception de M. Dorcy, il retrouva tout son monde : M. de Musigny, le colonel Bro, Horace Vernet, les deux Scheffer, et se replongea avec délices dans sa vie fiévreuse de travail et de plaisir. Je trouve

1. Rome, 21 septembre.

dans les notes que M. Montfort a bien voulu me communiquer une page qui le peint dans ce premier accès de bonheur, au moment même du retour, allant voir au débotté son camarade Vernet et l'embrasser. « Un matin de l'automne 1817, dit M. Montfort, entra dans l'atelier de mon maître, M. Horace Vernet, un jeune homme qui lui sauta au cou. Aux premières paroles, il me fut aisé de comprendre qu'il arrivait d'Italie et qu'il était peintre, puis, comme dans le courant de l'entretien M. Vernet l'appela plusieurs fois par son nom, un autre élève placé près de moi me demanda si ce n'était pas là M. Géricault l'auteur d'un Chasseur à cheval et d'un Cuirassier exposés au Salon quelques années auparavant. A ce mot, je me rappelai confusément les deux tableaux; mais c'était tout, et je ne pus satisfaire la curiosité de mon petit compagnon. Toutefois, cette circonstance nous porta à beaucoup regarder le jeune ami de M. Vernet, et voici sous quel aspect il m'apparut. M. Géricault, qui avait alors environ vingt-six ans, était assez grand, et de tournure élégante. Son visage, plein d'animation et d'énergie, respirait en même temps une grande douceur. J'observai alors, comme je le fis souvent plus tard, qu'il rougissait facilement à la plus légère émotion. M. Horace Vernet et lui parlèrent longuement de l'Italie, des belles peintures qu'elle renferme, et de différents artistes dont les noms m'étaient entièrement inconnus et l'étaient même alors de la foule. L'un d'eux, Schnetz, fut celui dont le nom revint le plus fréquemment à la bouche de M. Géricault, qui semblait faire un cas extrême de son talent.

Le lendemain et les jours suivants je revis M. Géricault à l'atelier, et j'appris que de la demeure de son père, située dans le voisinage, on pouvait, par les jardins, venir chez M. Horace Vernet. J'avais un grand plaisir à entendre causer mon maître et M. Géricault qui, bon et affectueux, regardait parfois ce que je faisais, me donnait des conseils et m'encourageait. Je commençai ainsi à faire plus ample connaissance, jusqu'à ce qu'un jour il me demanda de poser chez lui, revêtu d'un costume persan qu'on lui avait prêté, et dont il fit plusieurs croquis.

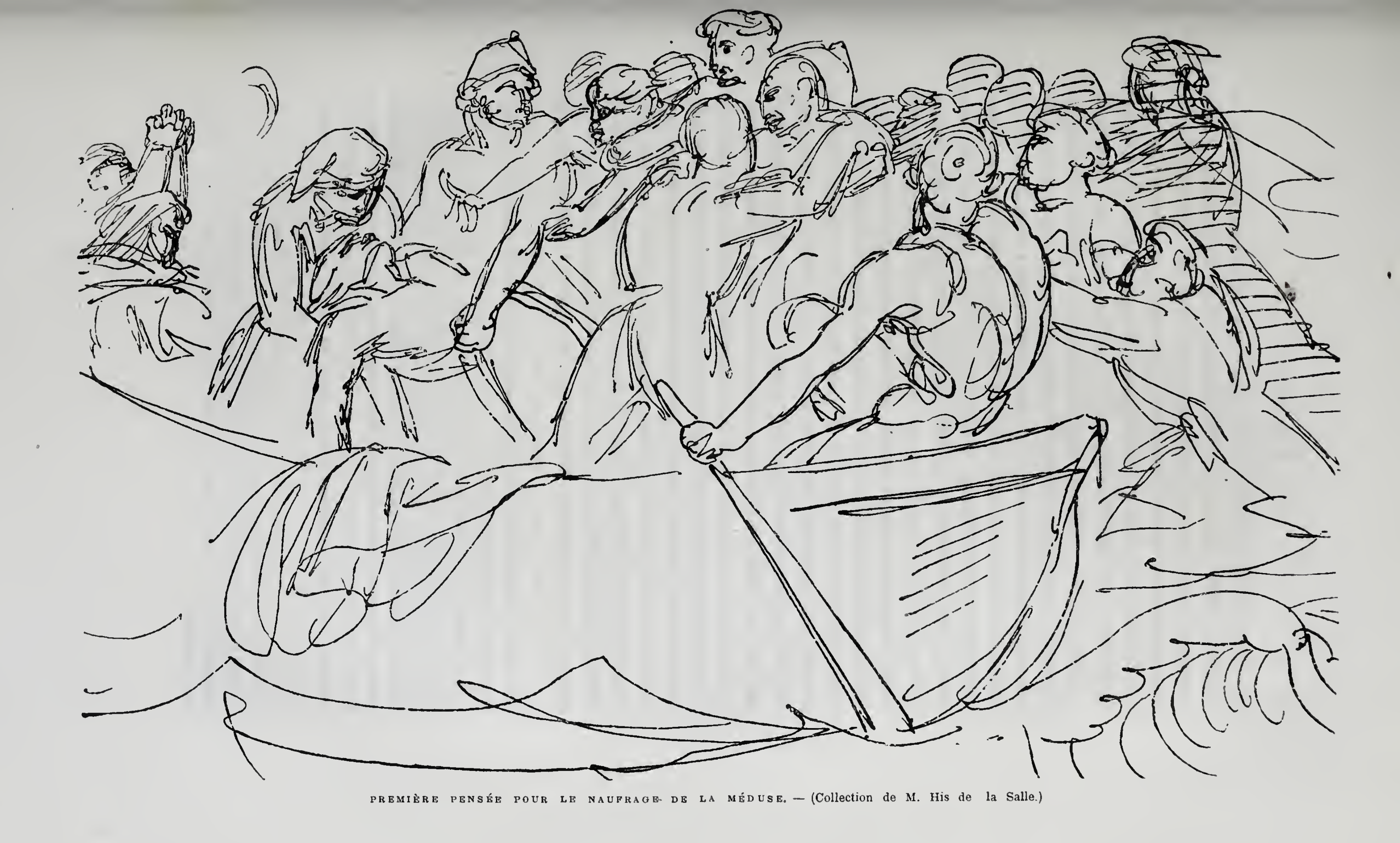
Mon maître, Horace Vernet, lui rendait pleine justice, et un jour, devant moi, il releva le talent du jeune peintre, alors complétement inconnu, et qu'un de ses élèves, déjà homme fait, rabaissait inconsidérément et peut-être dans l'intention de le flatter.

Chargé par M. Vernet d'un petit message pour M. Géricault, j'entrai pour la première fois dans son atelier situé en face, dans le jardin. Il était absent, et je ne trouvai que l'élève en question qui avait obtenu de M. Géricault, j'ignore à quelle occasion, l'autorisation de travailler chez lui. Après m'être enquis de M. Géricault, je m'arrêtai frappé

d'étonnement devant les deux tableaux, le *Chasseur* et le *Cuirassier*, qui étaient à terre, appuyés contre la muraille, et je donnai tout haut un libre cours à mon enthousiasme. Soit par esprit de contradiction, soit qu'il ne fût pas en état d'apprécier ces beaux ouvrages, l'élève qui s'était levé de sa chaise pour juger à distance son travail, s'écria tout à coup : Taisez-vous donc avec vos exclamations ! et comme je ripostais : Ah bah! ajouta-t-il, Horace fait bien autre chose que ça. Au même instant, M. Vernet entrait dans l'atelier; l'élève courut alors vers lui, et lui plaçant familièrement les mains sur les côtés en le regardant fixement : N'est-ce pas, gros père, que vous en faites d'autres? Comme M. Vernet ne savait trop où il en voulait venir, il lui expliqua que j'étais là à me pâmer devant les deux tableaux de M. Géricault. Mais je ne vois pas, répliqua alors notre maître, qu'il ait si grand tort. Il y a de bien belles parties dans ces tableaux; puis s'approchant du *Chasseur* et montrant la tête du cheval : Cette tête est vivante, dit-il, et qui aurait jamais mieux peint cette peau de tigre? ajouta-t-il, en désignant la fourrure qui recouvre la selle. »

Il ne semble pas que Géricault ait fait aucun ouvrage très-important pendant les quelques mois qui s'écoulèrent entre son retour de Rome et le moment où il commença la *Méduse*. Le *Train d'artillerie* que l'on a vu longtemps chez M. le comte d'Espagnac, d'une composition si originale, d'un dessin si hardi, d'une exécution si vive, est peut-être de cette époque, mais je n'oserais l'affirmer. Il est très-difficile, pour ne pas dire impossible, d'établir la chronologie des œuvres de Géricault, sur lesquelles on ne possède pas de renseignements précis, car sa vie fut très-courte, son développement très-rapide, et il atteignit presque d'emblée sa plus grande force. C'est pendant cette période qu'il fit, vraisemblablement, une partie au moins de ses admirables études d'animaux : les *Lions accroupis autour de débris et d'ossements*, de M. Schickler; les *Deux Tigres*, de M. Alfred Baudry; le *Lion debout*, la *Tête de Bouledogue*, de M. His de la Salle; le *Tigre couché*, au colonel Bro de Comènes, une foule de natures mortes et autres travaux, épars dans les collections des amateurs[1]. A ce même moment, la lithographie était dans toute sa nouveauté. Avec sa fougue accoutumée, Géricault s'était épris de ce moyen énergique et facile d'exprimer rapidement la pensée et l'impression pittoresques. Quelques-unes de ses plus belles planches : les *Bouchers de Rome*, le *Factionnaire suisse*, le *Porte-étendard*, le *Trom-*

1. Je donnerai plus tard, dans le catalogue raisonné de l'œuvre peint de Géricault, des renseignements plus complets sur ces ouvrages et sur un nombre considérable d'autres peintures que je ne peux relater dans cette partie générale de mon travail.



PREMIÈRE PENSÉE POUR LE NAUFRAGE DE LA MÉDUSE. — (Collection de M. His de la Salle.)

pette de lanciers, le *Mameluck défendant un trompette blessé contre un Cosaque qui arrive au galop*, sont de 1817 et 1818 [1]. C'est ainsi qu'il allait et venait, variant et complétant ses études, dans cet état d'incertitude qui précède une grande résolution. Il cherchait, se recueillait, rassemblait ses forces, avant de commencer l'ouvrage qui devait soulever les anathèmes de l'École, affirmer sa valeur et asseoir sa réputation [2].

Je l'ai dit déjà, Géricault appartenait à cette race d'artistes sensibles, impressionnables, et sur lesquels les événements extérieurs agissent puissamment. Cette fois encore, les circonstances se chargèrent de lui fournir le sujet qu'il cherchait. MM. Corréard et Savigny, deux des survivants d'un épouvantable désastre maritime, venaient de publier l'émouvant récit de leurs aventures et de celles de leurs compagnons d'infortune. Le livre était dans toutes les mains; les péripéties de ce drame faisaient l'objet de toutes les conversations. Les passions politiques s'en mêlaient, car on imputait à l'incapacité bien reconnue du commandant la perte du navire, et on faisait remonter la responsabilité de l'événement jusqu'au ministre qui avait confié un poste périlleux à un homme qui n'avait pour lui que son nom et des protections. Aussi l'opinion publique, surexcitée par l'atroce réalité des faits et par les commentaires qui les aggravaient, était-elle arrivée à un véritable paroxysme d'horreur et d'indignation. L'imagination de Géricault s'empara aussitôt de cette dramatique donnée que quelques lignes extraites de la relation de M. Corréard déterminent suffisamment. La frégate *la Méduse*, accompagnée de trois autres bâtiments, la corvette *l'Écho*, la flûte *la Loire*, et le brick *l'Argus*, quitta la France le 18 juin 1816, portant à Saint-Louis (Sénégal) le gouverneur et les principaux employés de cette colonie. Il y avait à bord environ quatre

1. Voir le catalogue des lithographies de Géricault que j'ai publié. *Gazette des Beaux-Arts*. Juin et juillet 1866.

2. Géricault avait étudié le corps de l'homme et celui du cheval avec un soin et même une minutie que ne dépasserait pas un anatomiste de profession. M. de Varenne possède une trentaine de feuilles d'anatomie de l'homme et du cheval que Géricault avait probablement préparées en vue de les publier, car chaque pièce myologique est accompagnée de la pièce ostéologique correspondante, et les feuilles sont chargées de notes manuscrites donnant les noms des os et des muscles et correspondant à des numéros placés dans les dessins. On comprend, en voyant ces admirables ouvrages, si larges, si simples, si vrais, d'une exécution si ferme et si magistrale, cette force constante, cet imperturbable savoir, que l'on retrouve dans les moindres croquis de Géricault. La structure intérieure lui était si familière, qu'il se jouait des difficultés de la forme et du mouvement. On ose à peine le dire, mais Michel-Ange lui-même n'aurait peut-être pas mis dans de pareilles études plus de souplesse unie à une si rigoureuse précision.

cents hommes, marins ou passagers. Le 2 juillet, la frégate tombait sur le ban d'Arguin, et après cinq jours d'inutiles efforts pour remettre le navire à flot, un radeau fut construit, et cent quarante-neuf victimes y furent entassées, tandis que tout le reste se précipitait dans les canots. Bientôt les canots coupèrent les amarres, et le radeau qu'ils devaient traîner à la remorque resta seul au milieu de l'immensité des mers. Alors la faim, la soif, le désespoir, armèrent ces hommes les uns contre les autres. Enfin, le douzième jour de ce supplice surhumain, l'*Argus* recueillit quinze mourants[1]. Ce récit présentait au moins trois épisodes successifs qui pouvaient fournir le sujet d'un tableau : le moment où le radeau, séparé d'un coup de hache des canots qui le remorquaient, est abandonné à son sort affreux; c'était une scène d'indignation, de désespoir, de terreur; puis celui où les matelots se révoltent contre les officiers et sur cet étroit théâtre, entre le ciel et l'eau, au milieu de la vaste solitude de l'Océan, s'entr'égorgent pour assouvir leur faim; c'était un motif d'épouvante et d'horreur, un spectacle affreux, un véritable cauchemar; celui enfin où la vue du navire ranime l'espérance des malheureux. Ici le peintre rencontrait en abondance et comme à souhait les éléments les plus dramatiques et les plus variés : toutes les nuances, depuis le morne désespoir de ceux qui ont trop perdu pour vouloir être consolés, jusqu'à la joie fébrile de ceux qui renaissent au sentiment de la vie en apercevant le vaisseau sauveur. Voilà la scène douloureuse, déchirante, mais éclairée pourtant d'un rayon qui suffit pour que l'âme ne reste pas écrasée sous une impression d'épouvante et d'horreur. Géricault hésita beaucoup entre ces différents sujets, et on connaît un grand nombre de dessins et quelques esquisses qui témoignent de son anxiété. Sa fougueuse nature le porta d'abord à préférer les premiers, et ce n'est qu'à la longue que son instinct, si sûr lorsqu'il avait le temps de s'exercer, lui conseilla d'adopter celui qui offrait évidemment le plus de ressources pittoresques. L'intéressante esquisse qui appartient à M. Henri Chenavard, et qui a été gravée[2], reproduit la révolte des matelots contre les officiers. C'est une composition dramatique pleine de mouvement et de vigueur, et qui, autant qu'on en peut juger d'après un projet aussi peu arrêté, aurait fourni un ouvrage d'un effet très-émouvant. Il existe aussi un superbe dessin à la pierre noire et rehaussé de blanc sur papier de couleur, qui

1. Le 17 juillet 1816.

2. A la sanguine par Louis Schaal. Je n'ai pas vu la peinture, et je dois dire que la planche a l'apparence d'un *fac-simile* d'après un dessin. Cependant cette gravure porte : « Fac-simile d'une esquisse, etc., » et en langage technique une esquisse est toujours un projet peint.

représente cette scène de massacre. On l'a vu longtemps dans l'atelier d'Ary Scheffer, et il appartient aujourd'hui à M. Lamm, directeur du Musée de Rotterdam [1]. Géricault a fait encore une esquisse très-terminée, qui offre une variante intéressante et importante [2]. Elle représente la délivrance des naufragés. Le radeau n'occupe que la moitié du tableau. A l'avant, six marins debout ou agenouillés, les bras tendus ou les mains jointes, attendent avec anxiété un canot qui vient à leur secours; derrière eux, cinq autres personnages exténués se traînent avec effort; à l'arrière, un nègre prie à côté d'un soldat impassible et d'un cadavre mutilé. Debout, adossé au mât, Corréard parle avec un de ses compagnons, probablement le chirurgien Savigny. On aperçoit à l'horizon le brick *l'Argus*. On trouve dans les collections de M. Camille Marcille et de M. His de la Salle des croquis à la plume qui se rapportent à cette composition, et qui en ont sans doute été le point de départ. Je ne m'arrête pas à une foule d'autres ouvrages de la même nature qui remplissent les portefeuilles des amateurs et qui donnent, soit l'ensemble, soit quelques détails, quelques figures séparées de ces premiers essais. Il me suffit de les signaler pour indiquer la longue route que Géricault a suivie avant d'arriver à son projet définitif.

Une fois ce projet à peu près arrêté, Géricault en fit deux esquisses peintes qui ont été conservées. L'une, qui appartient à M. Schickler, diffère considérablement du tableau. Le nombre des personnages est moindre; les deux matelots qui font des signaux et qui cherchent à attirer l'attention du brick sont debout sur le plancher du radeau. C'est le germe de la composition définitive. Elle existe déjà; mais elle a besoin d'être développée et complétée. L'autre, la seconde esquisse qu'il peignit d'après les renseignements très-précis que donnent MM. Montfort et Jamar, est presque identique, à l'égard des grands traits, tout au moins, au tableau du Louvre. Géricault avait eu d'abord l'intention de faire de cette ébauche un ouvrage terminé. Il avait dessiné ses figures à la plume, sur la toile, d'une manière très-arrêtée; après avoir couvert tout l'entourage, il avait exécuté le groupe du père qui a le cadavre de son fils étendu sur ses genoux, au premier plan à gauche, puis Savigny ainsi que l'homme debout sur le tonneau et celui qui le soutient. Il n'accomplit pas son dessein, et les autres figures restèrent tracées à la plume et ombrées au bitume seulement. Cette intéressante esquisse a appartenu à

1. Ce dessin offre une particularité remarquable. C'est, à ce que je crois, le seul de ses projets pour *la Méduse* où Géricault ait introduit des figures de femmes.

2. Elle est restée dans la famille et appartient à mademoiselle Clouard, à Mortain.

M. Jamar, et plus tard à Mme la duchesse de Montebello : elle est aujourd'hui l'une des pièces les plus précieuses du cabinet de M. Moreau. En dehors de ces croquis, dessins d'ensemble, esquisses peintes, Géricault entreprit encore, sur une toile de deux mètres environ, une répétition en moyenne dimension du projet tel qu'il était indiqué dans la dernière esquisse. Après avoir arrêté son trait avec une grande précision, suivant son habitude, il peignit d'après nature deux ou trois figures très-achevées; mais il abandonna bientôt ce travail. M. Montfort lui en demanda la raison. « Si je le continuais, répondit-il, j'épuiserais ma verve et je ne pourrais plus faire le tableau. » Je n'ai jamais vu cette toile, et tout porte à croire qu'elle aura été détruite.

Un fait bien digne de remarque et qui prouve une fois de plus combien Géricault, qui exécutait avec une rapidité et une sûreté qui tiennent du prodige, mettait de temps, employait d'efforts à formuler d'une manière complète sa pensée pittoresque, c'est que dans les deux esquisses que j'ai signalées le personnage enveloppé d'une draperie qui se trouve à la droite de la composition n'est pas même indiqué [1]. Bien plus, Géricault conduisit jusqu'au bout son tableau, sans s'apercevoir de cette énorme lacune. Cette figure, d'une importance capitale, l'une des plus nécessaires de l'ensemble, ne fut ajoutée, comme je le dirai en détail plus tard, qu'au dernier moment, dans le foyer du Théâtre-Italien. C'est à peine croyable, mais les témoignages des contemporains sont unanimes sur ce point.

VIII.

Géricault employa le printemps et l'été de 1818 à compléter ses informations et ses études. Avec ce besoin d'exactitude qui est l'un des traits caractéristiques de notre temps et qui était plus accusé chez lui que chez personne, il dressa le procès-verbal de cette affaire avec l'âpreté, la persistance et la minutie qu'y mettrait un juge d'instruction.

1. On peut être certain que toutes les esquisses de la *Méduse* où se trouve cette figure sont des *faux* ou des copies. L'une de ces copies a cependant un véritable intérêt, parce qu'elle a été faite sous les yeux de Géricault : c'est celle de M. Lehoux, qui servit pour la gravure de Reynolds. Géricault avait chargé aussi M. Montfort de faire une autre copie d'après l'esquisse qui appartient aujourd'hui à M. Schickler. Il avait l'intention de l'offrir comme un souvenir à M. Corréard. Cet ouvrage, qui était à peine terminé au moment de la mort de Géricault, est resté entre les mains de M. Montfort.

Il rassembla un véritable dossier bourré de pièces authentiques, de documents de toute sorte. Il s'était beaucoup lié avec MM. Corréard et Savigny, les principaux survivants parmi les acteurs de ce drame dont il se faisait raconter toutes les navrantes et horribles péripéties. Il fit d'après eux plusieurs études qui lui servirent pour son tableau. Tout l'intéressait; il voulait tout savoir. Il avait retrouvé le charpentier de la Méduse, qui était l'une des quinze personnes échappées au désastre, et il lui avait fait faire un petit modèle du radeau qui reproduisait tous les détails de la charpente avec la plus scrupuleuse exactitude, et sur lequel il avait disposé des maquettes de cire. Il l'avait dessiné à part, et M. Camille Marcille conserve un de ces curieux croquis. Comme son atelier de la rue des Martyrs était trop petit pour qu'il pût songer à y exécuter son tableau, il en avait loué un autre de très vastes dimensions dans le haut du faubourg du Roule; il était ainsi à deux pas de l'hôpital Beaujon. C'est là qu'il allait suivre avec une ardente curiosité toutes les phases de la souffrance, depuis les premières atteintes jusqu'à l'agonie et les traces qu'elle imprime sur le corps humain. Il y trouvait des modèles qui n'avaient pas besoin de se grimer pour lui montrer toutes les nuances de la douleur physique, de l'angoisse morale; les ravages de la maladie et les terreurs de la mort. Il s'était arrangé avec les internes et les infirmiers, qui lui fournissaient des cadavres et des membres coupés. C'est à cette époque qu'il fit cette tête de voleur mort à Bicêtre et qu'on lui avait apportée [1], ainsi que la magnifique étude représentant deux jambes vues par les pieds avec un bras jusqu'à la clavicule que possède M. Claye, et qui est sans doute un des plus beaux morceaux de peinture qu'il ait exécutés [2]. Pendant quelques mois son atelier fut une manière de morgue; il y garda, assure-t-on, des cadavres jusqu'à ce qu'ils fussent à moitié décomposés; il s'obstinait à travailler dans ce charnier, dont ses amis les plus dévoués et les plus intrépides modèles ne bravaient qu'à grand'peine et pour un moment l'infection. Il fit aussi à part, et avant de commencer sa grande toile, quelques études pour les personnages vivants de son tableau, entre autres celle du nègre vu de dos que possède M. Lehoux. Il était en quête de modèles, en cherchait partout, et était tout à fait content

1. Un peu plus tôt peut-être, car il l'exécuta à son atelier de la rue des Martyrs. Il garda son modèle quinze jours sur le toit. Il se servit de cette étude en la retournant pour la tête du personnage couché à gauche du radeau. Il y a sur la même toile une tête de jeune fille : c'est celle d'une petite bossue qui posait dans les ateliers. On connait cet ouvrage sous le titre des *Suppliciés*. Elle appartient à M. Binder.

2. M. Lehoux possède une répétition presque identique de cette étude, mais peinte à la lumière de la lampe.

lorsqu'il en trouvait d'affreux; son ami M. Lebrun raconte, à cette occasion, une anecdote qui mérite d'être rapportée. Elle montre Géricault à l'œuvre; c'est l'ardent artiste pris sur le fait et peint lui-même d'après nature.

« A l'époque, dit M. Lebrun, où il peignait son tableau, j'eus une jaunisse qui dura longtemps et qui fut très-intense. Après quarante jours de souffrances et d'ennuis, je me décidai à quitter Paris et à aller à Sèvres pour y être seul et attendre ma guérison qui n'était plus qu'une affaire de temps. J'eus bien de la peine à trouver un gîte; ma figure cadavéreuse effrayait tous les aubergistes, aucun ne voulait me voir mourir chez lui. Je fus obligé de m'adresser à un logeur de roulage qui eut pitié de moi... J'étais chez lui depuis huit jours, lorsqu'une après-midi, m'amusant sur le port à examiner les passants, je vois venir Géricault avec un de ses amis. Il me regarde, ne me reconnaît pas d'abord, entre dans l'auberge sous prétexte de prendre un petit verre, me considère avec attention, puis tout à coup me reconnaissant, court à moi et me saisit le bras : « Ah mon ami! comme vous êtes beau! » s'écrie-t-il. Je faisais peur, les enfants fuyaient, me prenant pour un mort; mais j'étais beau pour le peintre qui cherchait partout de la couleur de mourant; il me pressa d'aller chez lui poser pour la Méduse. J'étais encore trop souffrant et j'éprouvais tellement cet ennui qui accable les hommes frappés du mal dont j'étais atteint, que je ne pus m'y décider. « Faites mieux, dis-je à Géricault, venez ici, apportez des toiles, des brosses, des couleurs; venez faire des études, passez huit jours avec moi; pendant ce temps je me rétablirai, et alors j'irai à votre atelier, ma couleur sera plus vraie encore; elle ne s'efface que lentement, et pendant plus d'un mois je pourrai vous servir de modèle. » Géricault vint en effet à Sèvres passer quelques jours avec M. Lebrun. Il fit d'après lui plusieurs têtes, celle entre autres du père qui tient son fils mourant sur ses genoux. Il peignit aussi pour son ami, sur un petit bout de toile, ce qu'on voyait de la maison du parc de Saint-Cloud, le pavillon de Breteuil avec les toits et la rue. Cette esquisse fut enlevée en une demi-heure [1]. « Il la terminait ajoute M. Lebrun, quand une diligence vint à passer. Géricault ouvre à l'instant la fenêtre, et le voilà dans l'admiration. Les chevaux montaient la butte au grand trot. Il s'extasie, il n'a pas assez d'yeux pour voir, et, quand il ne voit plus la voiture, il faut qu'il la peigne; mais il n'a plus de toile..... comment faire? La chambre où nous étions avait une alcôve, et de chaque côté une porte vitrée; au-dessus de chacune des portes, un

1. M. Batissier, p. 10.

châssis peint comme le reste de la boiserie, en rouge d'acajou. Ce fond plut à Géricault. Il dessine à la hâte la diligence et son postillon; mais il avait usé la plupart de ses couleurs, il n'a plus que du jaune. Il court chez l'épicier, achète tout ce qu'il trouve de stil-de-grain qu'il écrase avec son couteau à palette, et le voilà peignant pendant deux heures, monté sur une chaise. Il voulait rendre tout ce qu'il avait vu; il essaya même de rendre les roues tournant vite, les rayons confus, se rapprochant par la rapidité du mouvement et ne représentant plus qu'une suite non interrompue de traits brillants. L'effet était assez bien saisi; mais dans la vivacité de son exécution il se trompa, et comme il avait vu le postillon de son côté, il le mit sur le cheval du premier plan, c'est-à-dire à droite [1]... A mon retour à Paris, j'allai plusieurs fois chez Géricault. Dans une séance, je le vis improviser avec une vivacité qui n'appartenait qu'à son pinceau cette belle chevelure d'une tête renversée qu'on voit au milieu de son tableau. Il était mécontent de celle qu'il avait faite d'abord, il la gratta et la repeignit en moins d'une demi-heure. Je regardais sa tête à lui pendant qu'il travaillait; il ne disait mot et était comme absorbé, il semblait copier une chevelure réelle qu'il voyait. Quand elle fut finie, il n'y retoucha jamais [2]. »

Vers le commencement de l'hiver, au mois de novembre me semble-t-il, Géricault ayant entièrement terminé ses esquisses et ses études préparatoires, et même déjà tracé au carreau sa composition sur la grande toile, se retira dans son nouvel atelier du faubourg du Roule où il resta, tout le temps que dura l'exécution de son tableau, dans une solitude presque absolue. Il s'était résolu à cet exil, non-seulement parce qu'il avait besoin d'un espace qu'il ne trouvait pas dans l'atelier de la rue des Martyrs, mais surtout pour être plus loin du monde, et pour se mettre dans l'impossibilité de succomber aux tentations auxquelles il ne savait guère résister. Il n'admettait dans son intérieur qu'un petit nombre de personnes; son ami intime M. Dedreux-Dorcy, son élève M. Jamar, ses deux jeunes amis MM. Montfort et Lehoux, ainsi que MM. Robert Fleury et Steuben. Il couchait avec son élève Jamar dans une chambre attenante à l'atelier, ne sortait même pas pour prendre ses repas qu'il se faisait apporter du dehors ou que lui préparait la vieille portière de la maison, la mère Doucet, dont il fit à cette même époque un très-beau portrait. Il ne quitta pour ainsi dire sa retraite qu'une fois pour faire une rapide excursion au Havre, afin d'y étudier le ciel de son tableau. C'est cette

1. C'est la superbe pochade connue sous le nom de la *Diligence de Sèvres*.
2. Lettre de M. Lebrun à M. Feuillet de Conches.



CROQUIS POUR LE RADEAU DE LA MÉDUSE.

(Collection de M. His de la Salle.)

extrême assiduité et sa rare facilité de travail qui expliquent ce fait presque incroyable, qu'il ait pu terminer dans l'espace de quatre ou cinq mois au plus cet immense travail. Du reste tous ses matériaux étaient préparés. Il avait longuement cherché l'effet et la disposition de son tableau dans ses esquisses, il possédait une ample provision de croquis faits à la plume et massés pour ses groupes et pour ses figures. Sa manière de procéder était celle de l'école de David. Ses dessins au trait et où les détails principaux étaient à peine indiqués lui donnaient le type, le mouvement de ses personnages. Il partait de là et peignait directement d'après le vif, et en général au premier coup. Il ne faisait rien sans la nature, et à ceux de ses amis qui s'étonnaient qu'un artiste de son savoir eût de tels scrupules, il répondait que pour rien au monde il n'agirait autrement. M. Montfort qui l'a beaucoup vu pendant cet hiver de 1818 à 1819 a bien voulu me donner sur sa manière de travailler et sur ses habitudes des détails précieux que je transcris textuellement : « Assez heureux, me dit-il, pour avoir été admis à copier quelques études dans l'atelier de M. Géricault, durant l'exécution de son tableau, je fus frappé tout d'abord de l'ardeur qu'il apportait à son travail et aussi du calme et de la réflexion dont il avait besoin. Il se mettait en général à l'ouvrage aussitôt que le jour le lui permettait et travaillait sans désemparer jusqu'à la nuit close. Il était du reste souvent forcé d'agir ainsi par l'importance du morceau qu'il avait commencé le matin, et qu'il fallait terminer dans la journée. Cette obligation était plus impérieuse pour lui que pour tout autre, car, employant pour peindre une huile grasse des plus siccatives, il n'aurait pu reprendre le lendemain le travail de la veille. Quelques personnes ont pensé que les craquelures survenues dans sa peinture sont dues à l'emploi de cette huile extra-siccative. Il n'en est rien suivant moi, et je pense qu'elles furent causées par le vernis qu'on apposa sur le tableau lorsqu'il était à peine terminé. Très-peu de temps après l'exposition, on le roula pour le transporter en Angleterre et il a certainement beaucoup souffert de cette opération. Quoi qu'il en soit, je fus très-vivement impressionné du soin qu'apportait M. Géricault à son travail. Tout jeune encore (je n'avais que dix-sept ans), il m'était souvent difficile de rester plusieurs heures de suite sans me lever et sans faire ainsi bien involontairement un peu de bruit avec ma chaise; j'avais alors comme un pressentiment que ce léger bruit, au milieu du silence absolu qui régnait dans l'atelier, devait avoir importuné M. Géricault; je tournais les yeux vers la table, où, debout pour arriver jusqu'à la hauteur de ses figures, il travaillait sans prononcer une parole; il me souriait doucement

avec une expression de léger reproche, m'assurant que le bruit d'une souris suffirait pour l'empêcher de peindre [1].

Sa manière de procéder toute nouvelle pour moi ne m'étonnait pas moins d'ailleurs que sa profonde assiduité. Il peignait au premier coup sur la toile blanche, sans aucune ébauche ou préparation quelconque en dehors du trait bien arrêté, et la solidité de l'ouvrage n'en était pas moindre. J'observais aussi avec quelle intensité d'attention il fixait le modèle avant de toucher la toile, paraissant aller lentement quand par le fait il exécutait très-vite, posant de suite chaque touche à sa place et n'ayant que rarement besoin de revenir [2]. Nul mouvement d'ailleurs, soit du corps, soit des bras; il avait l'air parfaitement calme et une légère coloration du visage indiquait seule la préoccupation de son esprit. Aussi, témoin de ce calme extérieur, était-on d'autant plus surpris de la verve et de l'énergie de son exécution. Quelle saillie! surtout lorsqu'une partie n'était encore que préparée; cela ressemblait à un fragment de sculpture à l'état d'ébauche. A voir cette peinture si large, on pourrait croire que Géricault se servait de très-grosses brosses; il n'en était rien pourtant; elles étaient petites, comparées à celles employées par divers artistes que j'avais déjà connus, et il est facile de s'en convaincre à l'aspect de plusieurs figures de son tableau entièrement peintes par hachures [3].

Le soir venu, Géricault laissait sa palette et profitait encore des dernières lueurs du jour pour contempler son travail. C'est alors qu'assis près du poêle, les regards vers la toile, il nous contait ses espérances ou ses mécomptes. Généralement il était peu satisfait, mais parfois pourtant il croyait avoir trouvé le moyen de modeler, c'est-à-dire de donner un relief convenable à ses figures, et il semblait content. Le lendemain, après une journée aussi bien employée que celle de la veille, il nous avouait qu'il n'était pas sur la voie et qu'il devait faire de nouveaux efforts. Un jour, entre autres, il était allé voir les tableaux de David, les *Sabines* et le *Léonidas;* il revint découragé. Ce qu'il faisait lui paraissait

1. Il craignait tant le bruit, qu'il avait forcé M. Jamar à acheter des pantoufles.

2. Gros disait à ses élèves : *Posez, laissez,* c'est-à-dire laissez à la touche toute sa verdeur. C'était aussi la méthode de Géricault. Il plaçait son ombre, sa demi-teinte et sa lumière, et c'était fini.

3. Une note de M. Jamar me permet d'indiquer les couleurs que Géricault employait et la manière dont il les classait. Elles étaient rangées sur sa palette dans l'ordre suivant : vermillon, blanc, jaune de Naples, ocre jaune, terre d'Italie, ocre de Brie, terre de Sienne naturelle, brun-rouge, terre de Sienne brûlée, laque ordinaire, bleu de Prusse, noir de pêche, noir d'ivoire, terre de Cassel, bitume. Il travaillait avec une très-grande propreté, gardant les tons séparés sur la palette, qui le soir paraissait à peine avoir servi.

rond, et me citant les jeunes gens qui courent pour détacher leurs boucliers à la droite de Léonidas : — A la bonne heure, disait-il, voilà de fameuses figures; — et il détournait les yeux de son travail. »

En général, Géricault se servait de modèles de profession. Quelques unes des figures de la *Méduse* sont cependant des portraits. M. Corréard a posé pour le personnage qui tend le bras vers *l'Argus;* M. Savigny pour celui placé immédiatement au pied du mât; M. Jamar pour la figure qui se trouve entre M. Savigny et le nègre ; M. Dastier, officier d'état-major, pour le jeune homme vu de dos tout à la droite du radeau ; quant au nègre qui fait des signaux, c'est Joseph, un modèle bien connu dans les ateliers; il n'y a pas à s'y tromper; et l'une des têtes du second plan a été faite d'après celle du charpentier de *la Méduse.* C'est le modèle Gerfard qui a servi pour le personnage étendu tout à la gauche de la composition; M. Jamar pour le jeune homme du groupe du premier plan; M. Eugène Delacroix pour la figure repliée sur elle-même, le bras pendant et la tête appuyée au radeau. Lorsque *la Méduse* fut à peu près terminée, Géricault devint très-anxieux. En élève respectueux plutôt que soumis, il alla faire une visite à Guérin et le prier de venir voir son ouvrage. L'auteur du *Marcus Sextus* ne se fit pas prier; Géricault était seul avec M. Jamar. Il resta près d'une heure, loua, blâma, parla beaucoup de la ligne, et en somme ne se montra pas mécontent. Géricault le reconduisit avec force cérémonies, et lorsqu'il fut rentré et qu'il eut soigneusement fermé la porte, il se mit à gambader par l'atelier, tenant toujours sa grande palette et son appui-main, et disant à son élève : « Jamar, c'est comme vous et moi; c'est lui qui est mon maître, moi je suis le rapin. » M. Jamar voulut discuter les critiques de Guérin. Géricault répondit qu'il avait bien parlé et qu'il saurait profiter de ses observations.

Vers le mois de juillet on transporta la toile au Théâtre-Italien, où se faisaient alors les expositions. C'est là, dans un autre milieu, dans un autre jour, que Géricault s'aperçut avec stupeur que le coin droit de sa composition était absolument vide. Il ne perdit pas la tête; s'installa dans le foyer du théâtre, prit pour modèle un de ses amis, M. Martigny, et en quelques jours improvisa l'admirable figure couverte d'une draperie blanche qui termine et complète si heureusement ce magnifique ouvrage.

IX.

Dès l'ouverture de l'Exposition [1], l'impression générale fut mauvaise. Les ennemis du jeune réformateur triomphaient. Ses amis eux-mêmes éprouvèrent un vif désappointement. Ils ne reconnaissaient pas l'œuvre superbe qui dans l'atelier avait exalté leurs espérances et excité à un si haut degré leur admiration. La faute était à Géricault. Il avait obtenu comme d'autres artistes d'entrer à l'avance pour juger de l'effet de son tableau, pour le vernir, et pour présider aux derniers arrangements. Il l'avait trouvé placé trop bas. On lui accorda le changement qu'il demandait et on le mit dans le grand Salon, au-dessus de la porte de la galerie. « Une fois la place déterminée, disait-il plus tard, je restai là et j'assistai tout anxieux à l'opération. Quel ne fut pas mon chagrin et mon regret lorsqu'à mesure qu'on élevait le tableau je vis mes figures diminuer de moment en moment, et à la fin ne plus m'apparaître que comme de petits bonshommes! Il n'y avait plus à y revenir; il fallut en prendre son parti. Cependant lors du remaniement, vers le milieu de la durée de l'Exposition, M. Dorcy obtint à force de démarches qu'on le remît à la place qu'il occupait d'abord dans la grande galerie, à hauteur d'appui. Mais l'effet était manqué, le succès compromis, et il a fallu bien des années pour ramener la généralité du public à une plus juste appréciation.

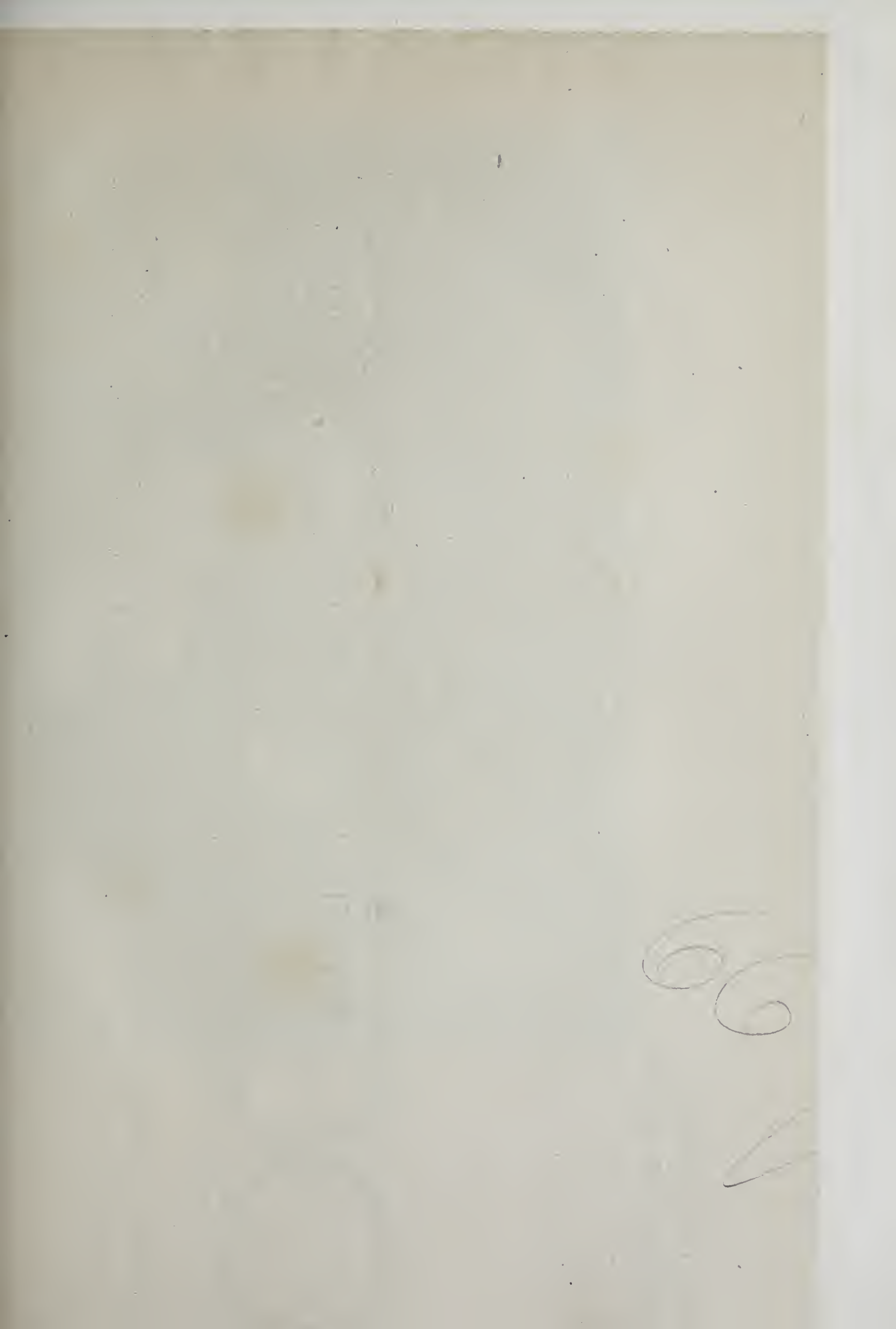
Cependant, malgré ce hasard malheureux, malgré l'opposition systématique de l'école qui gratifiait d'un égal dédain Ingres [2] et Géricault, nous sommes étonnés aujourd'hui qu'une minorité un peu considérable au moins n'ait pas discerné les grandes et évidentes qualités de l'œuvre nouvelle. Le sujet qu'avait choisi Géricault était fait pour frapper vivement. Il fournissait d'admirables éléments dramatiques et pittoresques, et il est incroyable qu'on ait méconnu l'art avec lequel le peintre en avait tiré parti, l'habileté qu'il avait mise à en éviter les écueils. Il faudrait étudier en détail, groupe par groupe, figure par figure, cette composition magistrale, conçue d'une manière si large, exécutée d'une main si habile et si sûre. Elle est dans toutes les mémoires ; nous nous bornerons à en indiquer les traits principaux.

1. Elle ouvrit cette année 1819 le 25 août, jour de la Saint-Louis.

2. La *Grande Odalisque* parut aussi à cette exposition. Elle n'eut guère plus de succès que la *Méduse*.

Le théâtre est un radeau formé de poutres mal jointes qui se présente de biais, l'angle droit en avant et coupé par le cadre. La mer est houleuse. Le ciel éclairé à l'horizon est chargé dans le haut et à gauche de lourdes nuées qui présagent encore des jours mauvais. C'est là, dans cet étroit espace, que s'est passé le drame horrible. Vingt hommes restent encore sur le radeau, mais cinq d'entre eux sont morts ou sur le point d'expirer de misère et de faim. Un premier groupe, à l'angle droit du tableau, du côté de la pleine mer, est formé de trois personnages : un matelot et un mulâtre montés sur des caisses et des tonneaux s'efforcent d'attirer par leurs signaux l'attention du brick l'*Argus* que l'on aperçoit dans la partie éclairée de la mer à l'horizon ; un autre matelot saisit le mulâtre à bras-le-corps et cherche à se hisser auprès de lui. Ce premier groupe est complété : à droite, par un matelot affaibli qui, appuyé d'une main sur le bord du radeau, tente de se relever, mais dont les mouvements sont entravés par un cadavre appuyé sur la partie inférieure de son corps; à gauche, par trois malheureux, parmi lesquels se trouve l'aspirant de marine Coudin, qui regardent avidement vers le point où paraît le navire et se traînent vers ceux de leurs compagnons qui le hèlent. A gauche du premier groupe et un peu plus loin du spectateur, quatre personnages debout près du mât dans l'ombre de la voile et d'une tente à demi détruite, au milieu desquels on distingue Corréard, qui, le bras étendu, montre le brick au chirurgien Savigny. Près d'eux, un infortuné qui paraît privé de raison regarde en ricanant l'étendue d'un air hébété, un autre plus en arrière tient sa tête dans ses deux mains. Le troisième groupe forme le premier plan du tableau et résume les effroyables misères de la scène. Un père tient son fils mourant couché sur ses genoux; il appuie sa tête sur l'une de ses mains et tient l'autre sur le cœur de son enfant. A sa droite et à sa gauche sont deux cadavres : l'un, replié sur lui-même, la tête en avant appuyée sur le bord du radeau; l'autre, dont on ne voit que le torse, le bras et la tête, étendu roide en travers. Tout à la droite du tableau et également au premier plan, un troisième cadavre, le haut du corps entièrement enveloppé d'une draperie blanche, est retenu sur le radeau par sa jambe droite crispée qui étreint une des poutres de la charpente.

Tel est le squelette du tableau, mais les paroles sont bien impuissantes à peindre l'aspect de ce pathétique ouvrage. Par un artifice des plus favorables à l'expression dramatique, Géricault a fait venir sa lumière de la gauche, presque du fond de la toile, de manière à obtenir de fortes ombres et par conséquent des reliefs puissants. Ce parti pris employé sans discernement ne serait pas sans danger. Il conduit facile-



XVIᵉ SIÈCLE. — ARMURERIE FRANÇAISE.

(CASQUE DIT A L'ANTIQUE.)

ARMES DÉFENSIVES.

(COLLECTION DE L'EMPEREUR NAPOLÉON III.)



XVIIIᵉ SIÈCLE. — ÉCOLE FRANÇAISE.

(LOUIS XV.)

DESSIN DE F. BOUCHER.

(COLLECTION DE M. FOUREAU.)



RADEAU DE LA MÉDUSE.

(Musée du Louvre.)

ment à la vulgarité. Aussi les peintres anciens, qui cherchaient avant tout l'élégance et la pureté des formes, la noblesse, la distinction, ne s'en sont-ils pas servis. Il ne conviendrait pas aux motifs qu'ils traitaient d'ordinaire, aux sujets religieux en particulier. Toute la partie centrale de la vaste composition se détache ainsi sur les masses obscures de nuages tout à la gauche du tableau, sur le groupe de figures debout à l'ombre de la voile et sur celles qui font des signaux au navire. Avec une habileté consommée, Géricault en faisant glisser un rayon sur le dos du nègre qui domine la scène, sur le bras étendu et sur Corréard, relie ces groupes à la partie centrale et aux premiers plans du tableau. Cette distribution de la lumière si naturelle et au point de vue pittoresque si judicieuse, a permis au peintre non-seulement d'obtenir ces reliefs énergiques, ces formes nettement et fortement accusées qu'il recherchait, mais aussi une grande concentration de l'effet, une parfaite unité dans l'ensemble. C'est un procédé de coloriste et tout moderne. L'exécution proprement dite, si admirable chez Géricault dès le début, est arrivée dans la *Méduse* à toute sa perfection. C'est là qu'il faut voir dans tout son éclat, non-seulement son grand sentiment de la composition, son dessin personnel et grandiose, mais sa couleur large et pleine, plus libre, plus variée que dans ses premiers ouvrages. La mer d'un ton lugubre, le ciel d'une invention si originale, si frappante, sont superbes, et on peut dire qu'ils ont plus qu'une beauté physique. Ils complètent la scène et ajoutent puissamment à l'effet dramatique. La coloration ne sort pour ainsi dire pas d'une gamme qui va du blanc au noir. C'est à peine si l'on aperçoit quelques rouges, quelques verts, quelques bleus assourdis, étouffés, perdus dans l'harmonie sombre et monochrome de l'ensemble. Les coloristes vénitiens et Rubens s'y prenaient autrement. Ils rapprochaient des couleurs vives qui s'unissaient et se complétaient dans des contrastes violents. A cet égard, Géricault appartient plutôt à la famille des Rembrandt et des Claude, qui n'ont guère employé que des tons analogues. Chez lui, c'est la lumière plus que la couleur qui joue le rôle important. C'est un harmoniste, et si le mot n'était pas tout à fait barbare, je dirais un *clair-obscuriste*. Il se préoccupe des valeurs plus que des tons. Il cherche l'effet dans l'ensemble, l'aspect des figures baignant dans l'atmosphère, le modelé puissant, l'épaisseur de la forme, le dessin non-seulement dans le trait extérieur, dans la silhouette, mais dans et par le relief. Les jeux piquants des couleurs éclatantes et contrastées ne le touchaient nullement. Partant de là, on a voulu en faire un disciple, un continuateur, presque un imitateur de Michel-Ange de Caravage, des Bolonais et même de Jouvenet. Les rapports qu'il a sans doute avec ces peintres sont tout extérieurs et méri-

tent à peine d'être remarqués. Comme eux il emploie des ombres puissantes qu'il exagère même souvent pour marquer l'épaisseur, faire saillir la forme, dessiner le relief. Poursuivant le même but, il use des mêmes moyens. Mais là s'arrête la ressemblance. Son dessin est autrement personnel, savant, précis que le leur, son modelé bien plus souple et plus puissant. Ils s'en tenaient à l'apparence; lui, possède la réalité.

La composition n'est pas moins remarquable que la couleur. En l'ordonnant de la manière la plus large, la plus originale, la plus pittoresque, Géricault a fait d'un sujet qui touche au genre un ouvrage de haute portée et du plus grand style, et il serait difficile d'imaginer un ensemble mieux conçu, mieux lié, plus savamment pondéré et conduit avec plus de sûreté jusqu'au bout. Sous le rapport de l'expression, c'est un ouvrage vivant, diversifié, où chaque figure exprime fortement dans sa pantomime, dans sa physionomie, des sentiments déterminés et qui rentrent dans la situation, de sorte que l'harmonie linéaire et l'harmonie morale se confirment et se complètent mutuellement. Géricault a su d'ailleurs, avec un tact admirable, tempérer par un sentiment d'espérance qui renaît chez la plupart de ces malheureux l'impression d'horreur que ce motif traité par un naturaliste vulgaire n'eût pas manqué d'inspirer. L'âme du spectateur se trouve soulagée. Il entrevoit avec eux la fin de tant de misères. Le dessin hardi, large, précis, très-voulu, très-cherché, est toujours savant et quelquefois d'une grande élégance. Il ne faut pas comparer : ce n'est pas le dessin de Phidias, ce n'est pas celui de Raphaël; c'est celui de Géricault. Notre peintre français avait un sentiment très-personnel et très-élevé de la forme. Il la comprenait à sa manière. Il sera classique à son tour; attendons. Mais je crois que sans courir risque de se faire lapider on peut, dès aujourd'hui, signaler comme des morceaux accomplis le corps de l'adolescent étendu sur les genoux de son père, d'un galbe si élégant, d'une si magnifique couleur; le personnage qui se trouve à côté, la tête appuyée au radeau, le cadavre enveloppé d'une draperie blanche dont la forme rigide est si savamment indiquée, et par-dessus tout le torse et la tête du jeune homme accroupi qui tente de se relever en se prenant à l'épaule et au bras de l'un de ses compagnons. Par la beauté du type et du modèle souple et puissant, c'est à Michel-Ange que cette admirable figure fait penser. Cependant ici, comme dans les œuvres les plus parfaites, on pourrait relever bien des erreurs et des imperfections, et le dessin si grandiose n'est pas toujours châtié, témoin le bras plat qui s'appuie sur le bord du radeau, au premier plan. On trouverait aussi dans cet admirable ouvrage quelques réminiscences, quelques traces d'académisme. Géricault était de son temps et ses con-

temporains ont agi sur lui. Il traînait encore des lisières dont il se serait de plus en plus débarrassé. La figure du vieillard, par exemple, est belle, mais ne lui appartient pas. Elle se trouve presque littéralement dans les *Pestiférés de Jaffa* de Gros, et elle n'est pas sans quelque rapport avec le *Marcus Sextus* de Guérin. C'est une de ces figures qu'on se passait de main en main dans l'École, et qu'il a héritée de son maître. Quelques-uns des personnages posent trop visiblement. On sent que l'artiste a étendu complaisamment et savamment le modèle du jeune homme au premier plan, de manière à faire valoir toutes les beautés de ce corps charmant et superbe; les lignes élégantes, les fines attaches, le torse dont le mouvement fait saillir la juvénile et noble structure. Le nègre, qui fait des signaux, tord son dos pour développer un mouvement pittoresque et pour montrer sa musculature puissante. Mais le moyen de résister à la tentation d'étaler un peu son goût et son savoir! Michel-Ange n'en a-t-il pas fait autant?

Cependant il y a autre chose dans ce tableau que les grandes qualités de composition et de facture que j'ai signalées. D'autres peintres ont possédé une imagination aussi riche, ont dessiné d'une manière aussi magistrale, ont exécuté avec autant de souplesse et de précision. Mais cette œuvre marque en outre une transformation dans l'art, elle exprime avec plus d'éclat qu'aucune autre un point de vue nouveau. Je m'explique : l'art sans doute ne change pas dans ses éléments essentiels; dans tous les temps, il s'est efforcé d'exprimer au moyen des formes extérieures, par l'imitation de la nature, le sentiment intime de l'artiste, son rêve, son idéal. A cet égard il est immuable; mais l'idéal lui-même se modifie, les préoccupations changent et l'art subit les fluctuations de l'esprit humain. On peut dire qu'il a fourni déjà deux grandes étapes : l'une, qui va jusqu'à la fin du monde grec; l'autre, qui comprend la Renaissance italienne. L'antiquité a vu la forme en elle-même. Sa conception si vraie, si vivante, si humaine, a pourtant quelque chose de général et d'abstrait. Voyez une scène de combat ou une représentation funèbre sur un vase peint ou dans le bas-relief d'un sarcophage. Les coups qu'on se porte là, pour furieux qu'ils soient, ne nous blessent pas; les gestes désolés de ces figures éplorées ne nous touchent guère; ce sont prétextes à développer les beautés exquises de ces corps divins. Mais sous l'empire des croyances religieuses, des idées philosophiques nouvelles, d'un travail intérieur dont les symptômes sont plus évidents que les causes, la Renaissance a introduit dans l'art des éléments que l'antiquité avait laissés dans l'ombre : un sentiment plus individuel, quelque chose de plus précis, de mieux défini, une empreinte plus

marquée de l'esprit et de l'âme. Quoique nous appartenions en plein à cette phase du développement général, notre temps a fait un pas de plus. Nous avons ajouté l'émotion, l'accent pathétique, le reflet d'une vie morale plus intime, plus intense, plus agissante, d'une sensibilité plus aiguë et maladive peut-être ; c'est le résultat d'une tournure toute moderne des esprits. L'art qui se tenait jadis dans les régions sereines, dans ces espaces éthérés où habitent les dieux, où la douleur elle-même n'a point d'aiguillon, où les larmes coulent comme des gouttes de rosée sur les pétales d'une fleur sans creuser de sillons, est descendu sur la terre; il s'est abaissé jusqu'à la vie commune et il a retrouvé dans des sources troublées une vigueur fiévreuse. Or, si je ne me trompe, Géricault représente avec plus d'éclat que tout autre artiste cette modification profonde dans la manière de comprendre l'art. Ces idées toutes nouvelles (à ce degré d'accentuation tout au moins) de pitié, de charité, de solidarité, respirent dans son tableau, et je ne puis le voir sans qu'un mot s'échappe de mes lèvres : humanité ! Nous souffrons avec ces malheureux ; avec eux nous espérons. Géricault a fait retentir en nous l'écho de la souffrance d'autrui et les ouvrages qu'il méditait : la *Traite des nègres*, l'*Ouverture des prisons de l'Inquisition*, dénotent les mêmes pensées et prouvent que l'inspiration de la *Méduse* n'est pas un fait de hasard, mais qu'elle découle d'un sentiment profond. Cette transformation marque-t-elle un progrès? Je n'oserais le dire. Ne tend-elle pas à faire sortir l'art de la sphère désintéressée où il doit peut-être demeurer? La composition pathétique comprise avec cette réalité ne risque-t-elle pas de dériver vers le mélodrame, de descendre jusqu'à ces spectacles vulgaires qui font crier les nerfs et frissonner la peau? Géricault a pu surmonter le danger. Il n'est pas un réaliste dans le sens grossier de ce mot; il est le peintre et il est aussi le poëte de la réalité. Mais la pente est périlleuse, et il faut bien convenir que d'autres y ont glissé.

X.

Le public avait été sévère pour l'œuvre de Géricault; les critiques de profession ne l'accueillirent guère mieux, et en parcourant les journaux du temps, on est étonné de l'injustice, de l'inintelligence, et, tranchons le mot, de l'ineptie de leurs appréciations. Chez les uns, c'est de la colère; chez les autres, du dédain. M. Kératry commence son article sur ce magnifique ouvrage par ces inconcevables paroles : « Il me presse

d'être débarrassé de ce grand tableau qui m'offusque quand j'entre au Salon. » M. Gault de Saint-Germain à la violence ajoute la sottise : La scène du naufrage ne lui semble remarquable que parce qu'elle fixe l'attention. Le critique du *Journal des Débats* ne nomme même pas le radeau de la *Méduse*. Géricault avait pourtant des défenseurs et des fanatiques, mais ils étaient très-peu nombreux et ne se trouvaient pas en général parmi ceux qui conduisent l'opinion. Les artistes eux-mêmes, que les mérites techniques de cette peinture auraient dû frapper, ne se montrèrent ni clairvoyants ni bienveillants ; Gros fait exception : il disait hautement que parmi les jeunes artistes Géricault était celui qui avait le plus d'avenir. « Mais, ajoutait-il, après avoir vu la *Méduse*, il faudrait lui tirer quelques palettes de sang. » Ce mot, répété à Géricault, l'avait désolé. Il voulait abandonner la carrière des arts et resta en effet quelque temps sans s'occuper de peinture [1].

Cependant au milieu des tempêtes que ce tableau souleva dès le premier mot, quelques juges firent entendre des paroles presque équitables. M. Delécluze, en particulier, s'exprime dans des termes judicieux et convenables que nous devons rapporter. « Je ne passerai certainement pas sous silence, dit-il, la première grande conception d'un jeune homme dont le talent malgré ses défauts s'annonce de manière à donner de hautes espérances. On a fait de justes reproches à M. Géricault sur la couleur uniforme qui règne dans son tableau d'une scène de naufrage. Souvent il se laisse entraîner trop loin par sa facilité. Je ne dirai pas ici ce que j'exprimai dans mes premières lettres [2] : qu'il a trop suivi la manière un peu lâche de Jouvenet. Ces défauts qui sont réels, joints à l'horreur qu'inspire le sujet, ont rendu injustes quelques personnes à son égard, et il y a un mérite bien remarquable dans l'ensemble de sa composition... Ce qui me paraît constituer le mérite principal de cet ouvrage est l'idée vraiment forte et bien exprimée qui unit tous les personnages à l'action... Cette progression de malheurs qui accablent les naufragés est rendue d'une manière peu ordinaire, et tout en regrettant que ce jeune artiste ait fait choix d'un sujet si lugubre, je ne puis m'empêcher de rendre justice au mérite d'une composition qui est comme d'un seul jet [3]. » C'était parler d'or, mais un article des *Annales du Musée Landon* exprime plus exactement l'opinion générale. C'est aussi un curieux

1. M. Batissier. — On a aussi attribué ce mot à David et à Guérin.

2. Dans une lettre précédente, M. Delécluze disait : « Il m'a semblé que la scène du naufrage était une réminiscence de la *Pêche miraculeuse* de Jouvenet. »

3. *Le Lycée*, par Charles Loison. 1819.

échantillon du ton de la critique à cette époque. « Ce tableau, dit l'auteur anonyme[1], n'est indiqué dans la notice de l'Exposition que comme une scène de naufrage; mais il était depuis longtemps annoncé comme un épisode du *naufrage de la Méduse*. Nous ignorons pourquoi son véritable titre, le seul qui pût lui donner de l'intérêt, a été supprimé. On s'attendait à la représentation d'une infortune réelle, on est peu touché d'un malheur imaginaire.

..... On ne peut nier que la peinture de cet accident désastreux ne soit digne d'exciter vivement la compassion ; mais c'est une scène particulière, et l'on peut s'étonner que pour en retracer le souvenir le peintre ait employé ce cadre immense et ces dimensions colossales qui semblent réservés pour la représentation des événements d'un intérêt général, tels qu'une fête nationale, une grande victoire, le couronnement d'un souverain ou un de ces traits de dévouements sublimes qui honorent la religion, le patriotisme ou l'humanité.

En resserrant son sujet dans de moindres proportions, M. Géricault se serait ménagé les moyens de lui donner plus de développement. Au lieu de couper par la bordure, comme il a été obligé de le faire, les deux extrémités du radeau, il aurait pu le présenter en entier, l'isoler de toutes parts au milieu d'une vaste étendue de mer, agrandir l'horizon et montrer par l'éloignement des secours humains toute la grandeur d'un péril inévitable. Ajoutons que ce ne doit pas être une chose indifférente pour l'artiste que son ouvrage puisse facilement trouver une place. Or quel édifice public, quel palais de souverain, quel cabinet d'amateur pourrait admettre ce tableau? M. Géricault a-t-il pu ne pas prévoir cet inconvénient, ou n'aurait-il arrangé sa composition que pour se créer un sujet d'étude, au risque de le garder dans l'atelier comme un témoignage permanent d'application aux travaux de son art? Sous ce rapport, M. Géricault n'aurait à recevoir que des éloges; car on ne peut guère considérer cette scène de naufrage que comme une réunion de figures ou de groupes académiques mis d'une manière quelconque en action.

Mais, il faut en convenir, cette action est bien faible et bien peu sentie. Où est le centre? A quel personnage paraît-elle se rattacher principalement, et quelle est l'expression générale du sujet? Des cadavres à moitié submergés, des morts et des mourants, des hommes livrés au désespoir et d'autres que soutient un faible rayon d'espérance : tels sont les éléments de cette composition que l'artiste, malgré le talent distingué qu'on lui reconnaît, n'a pu ordonner d'une manière satisfaisante. Serait-ce

1. *Annales du Musée Landon*, 1819

donc la faute du sujet dont le récit tout plein d'intérêt se prête difficilement aux crayons des peintres d'histoire? L'artiste aurait peut-être atteint son but, s'il n'eût voulu faire qu'un tableau de marine, ou du moins s'il se fût restreint dans les mesures d'un tableau de genre.

Quant à l'exécution, elle laisse aussi beaucoup à désirer. Le peintre ayant tiré son jour du fond du tableau, la lumière ne fait qu'effleurer les objets, et cette lumière est grise et monotone, tout le reste est noir et opaque. Le dessin ne manque pas de chaleur et de nerf, mais il est loin d'être correct. Au surplus, on remarque dans l'ensemble, qui du moins a le mérite de l'originalité, une certaine verve de pinceau dont l'artiste pourra tirer un bon parti quand il aura appris à le modérer, et surtout lorsqu'il sera parvenu à le diriger dans une meilleure voie. » Ces critiques niaises ou violentes ne laissaient pas d'irriter Géricault, et il ne semble pas qu'il ait supporté, malgré ses résolutions, tous ces coups de massue et ces piqûres d'épingle avec une philosophie parfaite. Il écrivait à ce propos à son ami M. de Musigny : « J'ai reçu votre aimable lettre et n'ai rien de plus pressé ni de mieux à faire que d'y répondre tout de suite. La gloire, toute séduisante que vous la dépeignez et que je la suppose quelquefois, ne m'absorbe pas encore entièrement, et les soins que je lui donne passent de beaucoup après ceux que réclame la douce et bonne amitié. Je suis plus flatté de vos quatre lignes et du gracieux présage que vous aviez formé de mon succès, que de tous ces articles où l'on voit dispenser avec tant de *sagacité* les injures comme les éloges. L'artiste fait ici le métier d'histrion et doit s'exercer à une indifférence complète pour tout ce qui émane des journaux et des journalistes. L'amant passionné de la vraie gloire doit la rechercher sincèrement dans le beau et le sublime, et rester sourd au bruit que font tous les vendeurs de vaine fumée.

Cette année, nos gazetiers sont arrivés au comble du ridicule. Chaque tableau est jugé d'abord selon l'*esprit* dans lequel il a été composé. Ainsi vous entendez un article libéral vanter dans tel ouvrage un pinceau vraiment patriotique, une touche nationale. Le même ouvrage jugé par l'ultra ne sera plus qu'une composition révolutionnaire où règne une teinte générale de sédition. Les têtes des personnages auront toutes une expression de haine pour le gouvernement paternel. Enfin j'ai été accusé par un certain *Drapeau blanc* d'avoir calomnié par une tête d'expression tout le ministère de la marine. Les malheureux qui écrivent de semblables sottises n'ont sans doute pas jeûné quatorze jours, car ils sauraient alors que ni la poésie ni la peinture ne sont susceptibles de rendre avec assez d'horreur toutes les angoisses où étaient plongés les gens du radeau.

Voici un échantillon de la gloire dont on veut nous combler ici, et les coupables causes qui peuvent nous en frustrer. Avouons qu'elle mérite bien qu'on l'appelle vanité des vanités. Mais celle que chérissait Pascal et que vous aimez aussi, je ne la dédaignerais pas[1]. — Tout à vous de cœur. — T. Géricault. »

Géricault connaissait bien les défauts de son ouvrage et, à notre sens, il se les exagérait. Après le Salon, il envoya sa toile roulée chez M. Cogniet. Celui-ci, n'ayant pas été à l'Exposition, l'étendit pour la voir. Géricault, ayant fait visite à son ami, trouva là son tableau et en fut mécontent. « Ça ne vaut pas la peine d'être regardé, dit-il à M. Cogniet, je ferai mieux. » Beaucoup plus tard, en 1824, à son lit de mort, M. Lehoux lui apporta une petite copie de la *Méduse* qu'il lui avait demandée et qu'il était pressé de voir terminée. Il la regarda longuement. M. Lehoux, qui plus que jamais dans cette circonstance avait fait tout son possible pour le satisfaire, voyait sa tête au-dessus de la toile enfouie dans l'oreiller et remarquait une légère contraction de son front. Sur ces entrefaites, M. Cogniet entra. « Dites-moi, Cogniet, fit brusquement Géricault, mon tableau a-t-il l'aspect de la copie de Lehoux? est-il taché ainsi de noir et de blanc? » Sous ce rapport, répondit M. Cogniet, la copie me paraît juste et rend assez l'effet du tableau. Cet aveu chagrina beaucoup Géricault. Il dit de bonnes paroles à M. Lehoux, lui expliqua que toute la faute était à lui, mais que c'était une leçon dont il profiterait s'il pouvait jamais reprendre ses pinceaux. Il était un reproche cependant qu'on lui avait fait sous toutes les formes et auquel il ne voulait souscrire sous aucun prétexte; c'était l'aspect sombre dont il avait empreint cette scène de désolation. « Si j'avais à recommencer mon tableau, disait-il, je ne changerais absolument rien sur ce point; » jugeant bien que son effet était dans cette gamme sévère, et qu'en la modifiant il ne pourrait qu'affaiblir l'impression.

A cette époque, on donnait deux prix, l'un de 10,000 francs, l'autre de 4,000, aux deux peintres qui avaient exposé les deux meilleurs tableaux d'histoire et de genre. Les membres de l'Institut qui décernaient cette récompense étaient seuls exclus du concours. Le nom de Géricault ne fut mis que le onzième sur la liste des artistes admis à disputer le prix d'honneur, qui fut remporté par un peintre nommé Guillemot, pour une grande et très-médiocre toile représentant la *Résurrection du fils de Naïm*. Après l'Exposition, l'État fit acheter, selon l'usage, un assez

1. Allusion à un passage de Pascal que lui citait M. de Musigny dans la lettre à laquelle Géricault répond. — M. Batissier, p. 13-14.

grand nombre de tableaux. On oublia le *Radeau de la Méduse*, et cette exclusion, après les espérances qu'on avait entretenues chez Géricault, le mortifia cruellement. Malgré sa modestie, il ne pouvait mettre son tableau au-dessous de tant d'autres placés sur la liste des récompenses avant le sien, ou payés grassement par l'administration. Il obtint pourtant une médaille et une commande, ce que M. de Forbin-Janson lui annonça dans une lettre dont on peut louer au moins la courtoisie. « Je m'empresse de vous prévenir, monsieur, lui écrit-il en date du 31 décembre 1819, que M. le directeur général de la Maison du roi a bien voulu, sur ma proposition, vous confier l'exécution d'un tableau du prix de 6,000 francs payables moitié en l'année 1820, moitié en l'année 1821. Je me félicite d'avoir pu contribuer à vous faire accorder une distinction aussi flatteuse, et je ne doute pas que vous vous attachiez à la mériter par de nouveaux efforts dont je trouve la garantie dans les preuves de talent que vous avez données à l'Exposition de cette année. Le succès qui vous attend me fournira, je l'espère, l'occasion de vous signaler encore à la bienveillance du roi et de vous faire obtenir de nouvelles marques de sa munificence. » Le sujet que l'on prescrivait à Géricault ne lui plut que médiocrement, on peut le croire. C'était un *Sacré Cœur de Jésus*. Aussi passa-t-il sa commande à Delacroix, que dès lors il encourageait et dirigeait. Celui-ci exécuta une *Notre-Dame de Douleurs*, que l'on donna aux Dames du Sacré-Cœur de Nantes. Géricault l'avait signée et il en remit le prix à son jeune protégé.

Géricault était profondément découragé. Il voulait quitter la France, essayer d'une vie d'aventures, visiter l'Orient, que sais-je? Gérard, à qui il confia ses projets, eut toutes les peines à l'en détourner. Il se rabattit sur l'Angleterre, où il se fit envoyer son tableau qu'on lui avait conseillé d'exhiber suivant un usage très-répandu chez nos voisins. Il paraît même qu'un entrepreneur lui avait fait dès avant son départ quelque proposition dans ce sens. Le *Radeau de la Méduse* eut du succès. Il revint en France avec Géricault, et les péripéties que subit l'une des œuvres qui font le plus d'honneur à notre école pour arriver au Louvre sont instructives et édifiantes.

L'administration supérieure n'en voulait pas. M. de Forbin, au contraire, avait été frappé du talent de Géricault. Lui-même, comme artiste, appartenait au mouvement romantique, et l'on assure que lors de l'Exposition il avait tenté de faire acheter la *Méduse*. Il avait échoué; mais il ne tarda pas à revenir à la charge, et on ne peut trop remercier cet homme d'esprit et de goût de la persistance qu'il mit à forcer la mauvaise volonté de l'administration. Le 2 février 1822, il écrivait à M. de Lauriston,

ministre de la Maison du roi : « Monseigneur, je crois devoir proposer à Votre Excellence d'acquérir le tableau de M. Géricault, représentant le *Naufrage de la Méduse.* Cet ouvrage plein de verve et d'énergie annonce le talent le plus distingué que l'on ne saurait trop encourager. La manière de M. Géricault a de la grandeur, de l'originalité, et son ouvrage a obtenu beaucoup de succès chez les artistes en France et aux yeux de tout le public en Angleterre. Ce tableau est revenu à Paris, parce que son auteur désire qu'il reste en France, et, pour faciliter l'exécution de ce vœu, il propose de le céder au gouvernement pour le prix de 6,000 francs, et consentirait même à être payé moitié sur l'exercice 1822 et le reste sur celui de 1823. Cet ouvrage est de la plus grande dimension; il a coûté beaucoup de temps, d'étude et d'argent à M. Géricault, et ce serait peut-être dégoûter un homme appelé à faire le plus grand honneur à l'école française, que de repousser une demande aussi juste et aussi modeste. Le *Naufrage de la Méduse* pourrait être placé dans une des grandes salles de Versailles, et je suis certain que le temps consolidera la réputation de cette production énergique et puissante [1]. »

Il est certainement impossible de défendre une meilleure cause avec plus de chaleur et de clairvoyance. La réponse ne fut sans doute pas favorable, car l'intelligent directeur du Musée écrit au ministre une nouvelle lettre en date du 27 mai de la même année, puis une troisième le 27 mai 1823. Celle-ci est d'une fermeté que l'on rencontre rarement chez un subordonné et mérite bien d'être conservée. « Monseigneur, écrit M. de Forbin, on a souvent adressé à l'administration des arts le reproche de ne pas encourager exclusivement le genre historique, qui ne peut trouver de protection que dans le gouvernement. J'ai souvent entendu citer à l'appui de cette critique peu fondée l'exemple de l'oubli dans lequel on laissait un ouvrage important, composition hardie, d'une exécution large, vigoureuse, et qui promet à la France un habile artiste de plus. Le *Radeau de la Méduse,* tableau de près de 20 pieds, prouve que son auteur, M. Géricault, a puisé dans les ouvrages de Michel-Ange le grandiose qui ne plaît pas à la multitude, mais qui constitue le véritable peintre d'histoire... M. Géricault est tout à fait découragé par l'espèce d'abandon dans lequel on laisse son tableau, qu'il offre depuis deux ans de céder pour 5 ou 6,000 francs. C'est ce qu'on paye aujourd'hui un petit tableau de genre. »

Cette démarche n'eut pas plus de résultat que les précédentes. Mais M. de Forbin ne se tint pas pour battu. En 1824 Géricault était mort.

1. A Son Excellence le ministre de la Maison du roi. 2 février 1822.

On allait procéder à la vente de son atelier. Le directeur du Musée écrit à M. de la Rochefoucauld qui avait succédé à M. de Lauriston : « Monsieur le Vicomte, vous pouvez vous rappeler un tableau de feu Géricault qui produisit une vive sensation au Salon de 1819; cet ouvrage d'une grande dimension, représentant le naufrage de la frégate *la Méduse*, est surtout remarquable par la hauteur, la gravité de l'ordonnance et par l'extrême énergie de l'exécution. Aucun peintre sans exception depuis Michel-Ange n'avait été appelé à sentir et à rendre le genre terrible d'une manière plus puissante que feu Géricault..... Veuillez bien me faire connaître vos intentions dans les vingt-quatre heures, la vente étant irrévocablement fixée à l'un des premiers jours de la semaine [1]. » La réponse datée du 1er novembre autorisait l'achat du tableau, mais le ministre ne mettait à la disposition de M. de Forbin qu'une somme de 4 ou 5,000 francs. La mise à prix était de 6,000 francs, et l'achat ne put par conséquent s'effectuer. C'est M. Dedreux-Dorcy qui couvrit l'enchère de 5 francs et devint ainsi pour un moment propriétaire du tableau [2]. M. de Forbin écrit de nouveau au ministre le 8 novembre de la même année. Cette fois il a trouvé un biais et il touche au port. On appliquera à l'achat de la *Méduse* les 5,000 francs déjà accordés, en y ajoutant 1,005 francs pris sur une somme de 6,000 fr. destinée à un peintre nommé Bonnefond, pour un tableau de sa façon « *la Chambre à louer*, » qu'il avait vendu 8,000 fr. à un amateur, et qui trouvait par conséquent son compte à renoncer à la commande de l'administration. L'affaire fut ainsi réglée et approuvée par lettres ministérielles du 12 novembre 1824 [3]. C'est ainsi que le *Radeau de la Méduse* nous est resté, mais nous avons couru grand risque de le perdre, et nous devons certainement ce chef-d'œuvre au goût éclairé de M. de Forbin, et au dévouement, au patriotisme, au désintéressement de M. Dedreux-Dorcy.

XI.

Géricault partit pour Londres tout au commencement de 1820, très-peu de temps après la clôture de l'Exposition, en compagnie de Charlet

1. A M. le Vte de la Rochefoucauld, chargé du départ des beaux-arts, 30 octobre 1824.

2. La vente de l'atelier de Géricault se fit le 2 novembre 1824, à l'hôtel Bullion, rue J.-J.-Rousseau, par le ministère de Me Parmentier, commissaire-priseur, et de M. Henri, expert des musées royaux. Elle produisit 53,000 fr.

3. *Archives de l'art français*, par M. de Chenevières. T. I, 1851-1852, p. 71 à 80.

et de l'économiste Brunet. Ses relations alors très-intimes avec Charlet remontaient à l'année 1818. Dès cette époque il admirait beaucoup l'habile et mordant dessinateur dont les lithographies commençaient à être appréciées. Il les achetait avidement dès qu'elles paraissaient, et prenait un vif plaisir à en détailler les beautés à ses amis. Avec sa violence ordinaire, il voulut à tout prix faire la connaissance de Charlet; ce désir était



devenu chez lui une idée fixe, un véritable cauchemar. Il avait fait part de son intention à M. Dorcy, et les deux amis étaient convenus de saisir la première occasion. Ils apprirent bientôt que Charlet, très-pauvre encore et qui faisait tous les métiers pour vivre, était installé à Meudon dans une petite auberge, *les Trois couronnes*, que Juhel, *peintre barbouilleur philosophe,* l'avait chargé de décorer. Ils se mirent en campagne et n'eurent pas de peine à découvrir le bouchon. Le facétieux artiste avait peint sur les volets des lapins, des lièvres, des canards, des brioches, avec un homme debout qui montrait la porte de l'écurie. Charlet a raconté lui-même cette première entrevue : « J'étais dans tout le feu de ces compo-

sitions, écrit-il, quand l'aubergiste vint me prier de monter au premier étage où l'on m'attendait; j'y trouvai deux joyeux convives attablés, et au milieu d'eux un compagnon qui, après m'avoir dit qu'il s'appelait Géricault, ajouta : Vous ne me connaissez pas, monsieur Charlet, mais moi je vous connais et vous estime beaucoup; j'ai vu de vos lithographies qui ne peuvent sortir que du crayon d'un brave, et si vous voulez vous mettre à table avec nous, vous nous ferez honneur et plaisir. — Comment donc, messieurs, mais tout l'honneur et le plaisir sont pour moi. — Je me mis donc à table, et tout se passa bien, et même si bien que de ce jour date une amitié que la mort seule a contrariée. Pauvre Géricault, excellent cœur d'honnête homme et de grand artiste [1]. » Géricault revint à Paris à deux heures du matin. Les libations avaient été abondantes; il était enchanté et dans un tel état d'exaltation qu'il se mit à embrasser M. Jamar, qui l'attendait à l'atelier, sans vouloir plus le lâcher.

Depuis ce moment les deux artistes se virent fréquemment, et il s'établit entre eux une véritable intimité qui n'eut pas, à ce que je crois, une heureuse influence sur Géricault. Charlet était un homme de beaucoup de talent et d'esprit, un observateur incisif, ingénieux et souvent profond, un dessinateur très-habile; mais, sous le rapport du caractère, il n'était pas l'égal de Géricault. Je ne voudrais pas contrister l'ombre de son admirateur passionné, de son biographe, le colonel de La Combe, mais Charlet n'était pas du tout un *cœur d'or*, comme son panégyriste le répète à tout propos. Il avait des vertus privées que l'on est assez surpris de rencontrer chez un homme de cette nature : il était bon père de famille et d'une probité à toute épreuve. Sans doute, il aimait ses amis à sa manière, mais il se livrait, même envers eux, à des plaisanteries cruelles qui passent toutes les bornes, et que je ne puis lui pardonner. Son plus grand bonheur était de déranger les jeunes gens; il les menait à la barrière, les grisait de vin bleu, et s'amusait comme un fou et comme un méchant de leurs balourdises, puis les plantait là. Géricault était sans défense vis-à-vis de ceux qu'il aimait. Charlet l'entraîna souvent. Un jour M. Dorcy le vit revenir d'une de ces escapades couvert de boue, dans un état pitoyable. Il était tombé dans la rivière et s'était fait un grand trou dans la cuisse. Le pauvre Géricault était très-honteux de ces aventures, jurait qu'on ne l'y prendrait plus, mais ces résolutions ne tenaient pas longtemps.

C'est Charlet qui a raconté cette histoire d'une tentative de suicide à Londres, dont personne hors lui n'a jamais entendu parler.

1. *Charlet, sa vie, ses lettres,* par le colonel de La Combe, p. 17.

« Charlet rentrant à l'hôtel à une heure avancée de la nuit, dit M. de La Combe, apprend que Géricault n'est pas sorti de la journée et qu'on a lieu de craindre de sa part quelque sinistre projet. Il va droit à sa chambre, frappe sans obtenir de réponse, frappe de nouveau, et comme on ne répond pas davantage, enfonce la porte. Il était temps! un brasier brûlait encore et Géricault était sans connaissance, étendu sur son lit; quelques secours le rappellent à la vie. Charlet fait retirer tout le monde et s'assied près de son ami.

« Géricault, lui dit-il de l'air le plus sérieux, voilà déjà plusieurs fois que tu veux mourir; si c'est un parti pris, nous ne pouvons l'empêcher. A l'avenir, tu feras donc comme tu voudras, mais au moins laisse-moi te donner un conseil. Je te sais religieux; tu sais bien que, mort, c'est devant Dieu qu'il te faudra paraître et rendre compte; que pourras-tu répondre, malheureux, quand il t'interrogera?... Tu n'as seulement pas dîné... »

Géricault, éclatant de rire à cette saillie, promit solennellement que cette tentative de suicide serait la dernière [1].

Eh bien, tout cela ne serait qu'une de ces facéties cyniques, une de ces inventions féroces dont Charlet se rendit plus d'une fois coupable. Géricault avait sans doute des moments d'humeur sombre; mais il fut relativement tranquille et heureux pendant qu'il habita l'Angleterre, comme en témoigne sa correspondance; et M. Dorcy, qui alla le rejoindre à Londres au commencement de 1821, n'a rien su ni rien vu qui puisse donner la moindre créance à une anecdote qu'il dément de la manière la plus catégorique [2].

1. *Charlet*, etc., par le colonel de La Combe, p. 19.

2. Charlet garda cependant un vif souvenir de Géricault et il s'occupa activement de la souscription que l'on ouvrit pour lui élever un tombeau, comme le prouve une lettre, très à sa décharge, qu'il écrivit à cette occasion. Cette pièce est inédite, et quoique les premières lignes seules se rapportent à Géricault, je la donne en entier; elle complétera l'intéressant recueil du colonel de La Combe :

« Mon cher ami, je te remercie de ce que tu fais pour Géricault, qui n'a trouvé que de froids souvenirs, et dont la souscription ne dépasse pas 1,800 ou 2,000 fr. Il est très-naturel et très-bien que sa ville natale ne reste pas en arrière. Il serait même bien et très-bien de mettre en avant de commander son buste pour votre musée, ce serait une chose digne et noble de la part des Rouennais. Penses-y.

« C'est au notaire de la souscription, M. Aubry, rue de Grammont, n° 7, que l'on devra écrire pour ce que tu me marques.

« Étex, à qui j'ai donné connaissance de ta lettre, m'a dit t'avoir écrit, adressant sa lettre à Paris; peut-être ne l'as-tu pas reçue.

« Quand tu viendras à Paris, je te propose d'aller visiter Aquelon. Ne trouves-tu

L'affaire du radeau s'arrangea facilement et promptement, car dès le 23 avril 1820 Géricault écrivait de Londres à son ami : « Mon cher Dorcy, je n'ai encore écrit que les lettres les plus pressées, et j'ai attendu que je fusse un peu installé pour vous donner quelques détails. Notre ouvrage est reçu par M. Bulock, qui se charge de tous les frais et qui me donne un tiers dans les bénéfices. Cela me paraît assez avantageux, et même s'il m'avait fallu entreprendre seul cette affaire, j'y eusse entièrement renoncé, vu les embarras infinis que cela donne. J'ai vu quelques tableaux exposés qui ne peuvent que donner de la confiance. L'école anglaise ne se distingue véritablement que par des sujets de paysage, de marine et de genre. Veuillez dire bien des choses à notre ami Ledieu. Charlet le regrette particulièrement; il est persuadé qu'il pourrait faire beaucoup d'argent ici dans une exhibition. Auguste Lethiere doit avoir reçu la lettre où je le prie d'adresser le plus promptement possible le grand rouleau (le *Radeau de la Méduse*) à M. Bulock, comme il a déjà fait pour le *Brutus* de M. Lethiere... [1]. »

L'exhibition de la *Méduse* réussit à souhait. On la montrait moyennant 1 schelling d'entrée, et chaque visiteur recevait en entrant une lithographie au trait reproduisant ce tableau, et due à la collaboration de Géricault et de Charlet. Ce sujet maritime, traité dans ces données dramatiques et avec tant de réalité, devait en effet plaire aux Anglais. Géricault n'eut d'ailleurs qu'à se louer de M. Bulock, qui lui donna 17,000 fr. pour sa part. Cette somme, jointe à quelques autres menus profits, lui permit

pas que cela serait drôle, de retâter du La Chenette, et de revoir les lieux si chers à notre enfance? Vois-tu deux vieillards, deux perruques, c'est-à-dire une, car tu es encore bien *vert solitaire?*

« Je t'ai dit, je crois, que je m'étais fait flouer 20,000 francs, ce qui, pour moi, est une ruine presque complète; mais comme toi je possède beaucoup de philosophie. Ma foi, m.....

« Je t'attends et me promets quelque plaisir à revoir cette salle où nous composions cette grande revue du Père éternel. Heureux temps! on respectait notre guêtre patriotique et notre nez couvert de lauriers. S'il te reste quelques parties du grand homme, apportes-en; on repique dessus d'une manière alarmante pour le gouvernement; je te conseille de t'en munir; mais évite la douane; on poursuit la redingote grise, et le chapeau est très-mal vu par l'autorité, ce qui fait qu'il est demandé en hausse, prime avec assurance pour fin du mois.

« Ma famille embrasse la tienne, au revoir, mille amitiés.

« CHARLET.

« Cinq mars 1840. — Monsieur, Monsieur Bellangé, directeur général du musée de Rouen, à Rouen. »

1. Les lettres qui ne portent pas d'indications particulières sont pour la plupart inédites et m'ont été communiquées par les amis de Géricault.

de vivre sans toucher à ses revenus pendant le séjour de près de trois années qu'il fit en Angleterre. Il était content, calme tout au moins, vivait au milieu des chevaux, peignait un peu et dessinait beaucoup. Cette existence anglaise, telle que son état de fortune lui permettait de la mener, allait à ses goûts; il écrivait à M. Dorcy en date du 12 février 1821 : « Mon cher Dorcy, vous m'auriez sans doute accusé déjà mille fois, si vous étiez capable de fiel, pour l'oubli où je semble vous laisser depuis mon départ; mais la première cause en est sans doute dans l'extrême confiance que j'ai en votre bonne amitié, qui fait que je manque des premiers égards pour me la conserver. Je n'alléguerai donc aucune bonne raison, parce que je n'en ai pas, et je ne vois à vous offrir comme excuse que mon insipide paresse; mais ce n'est vous apprendre rien de nouveau, et comme vous en êtes un peu niché là aussi, je compte sur cette utile indulgence qu'on doit avoir entre confrères. Vous supposez peut-être, mon cher ami, d'après la disposition naturelle de votre esprit pour le plaisir que j'en prends beaucoup ici; rien cependant n'est moins vrai. Je ne m'amuse pas du tout, et ma vie est absolument celle que je mène à Paris, travaillant beaucoup dans ma chambre et rôdant ensuite pour me délasser dans les rues où il y a toujours un mouvement et une variété si grande que je suis sûr que vous n'en sortiriez pas; mais le motif qui vous y retiendrait m'en chasse. La sagesse, je le sens, devient de jour en jour mon lot, sans cesser, malgré cela, d'être le plus fou de tous les sages, car mes désirs sont toujours insatiables, et quoi que je fasse, c'est toujours autre chose que je voudrais faire; je suis cependant plus raisonnable que vous, puisque au moins je travaille et que je lithographie à force. Me voilà voué pour quelque temps à ce genre qui, étant tout neuf à Londres, y a une vogue inconcevable. Avec un peu plus de ténacité que je n'en ai, je suis sûr qu'on pourrait faire une fortune considérable. Je me flatte que ce ne sera pour moi que l'affiche, et que bientôt le goût des vrais amateurs qui auront ainsi appris à me connaître m'emploieront à des travaux plus dignes de moi. Vous appellerez cela de l'ambition, mais, ma foi, il n'est rien de tel que de battre le fer tandis qu'il est chaud, et puisque je commence à être encouragé, j'envoie au diable tous les *Sacré cœur de Jésus*[1]. C'est un vrai métier de gueux à mourir de faim. J'abdique le cothurne et la sainte Écriture pour me renfermer dans l'écurie dont je ne sortirai que cousu d'or. Si Charlet voulait suivre ce parti-là, il serait bientôt en état de nous payer à dîner. Dites, je vous prie, bien des choses

1. Allusion au tableau qui lui avait été commandé après l'exposition du *Radeau de la Méduse*.

de ma part à ce gueux-là. J'ai été extrêmement malade, mais cela va mieux; n'en parlez pas à mon père, il s'affecterait trop. Je lui dis seulement que j'ai été enrhumé, et vous pourriez lui dire la même chose : cette concordance l'empêchera de supposer que cela a été plus grave. J'ai eu quelques bons amis qui m'ont bien soigné et désennuyé. Le sort veut que je ne rencontre que des gens meilleurs que moi, et je me fatigue à chercher ce qui peut me mériter leur amitié. Une conquête aussi, mon cher Dorcy, car je dois tout vous dire... »

Je passe la conquête. Tout cela est encore trop près de nous! Mais on conviendra que cette lettre n'est pas précisément celle d'un splénétique, et je ne crois pas que Géricault ait jamais eu l'esprit plus dispos et mieux portant.

Charlet n'était pas resté longtemps à Londres; il s'y ennuyait à mourir et n'y fit presque rien. Les soldats, les bonnes d'enfants, les gamins de Paris, ses modèles ordinaires, lui manquaient, et la lourde ivresse des buveurs d'ale et de gin ne disait rien à cet esprit gaulois; pendant ce séjour de près d'une année, il ne trouva pas peut-être à placer dix calembours. Il avait soif du vin frelaté des cabarets de la barrière qui éveillait sa verve goguenarde et inspirait son facétieux et mordant crayon. Au commencement de 1821 il était de retour, et depuis assez longtemps, semble-t-il, car Géricault lui écrit, en date du 23 février : « Je croyais la susceptibilité attachée seulement à mon malheureux caractère; lorsque la passion vient avant le jugement, on est à plaindre alors, et en quelque sorte excusable de se montrer susceptible; mais chez vous, mon cher, la susceptibilité devient un défaut plus que ridicule, puisqu'il ne peut être que le résultat d'une petite cause. Si vous eussiez vu les passages de mes lettres où j'affectais de vous tenir rancune, vous auriez senti le vrai sens que j'y attachais ; et au lieu de me voir d'un mauvais œil, vous m'auriez conservé le *bon* que j'aime tant, quoique je le redoute pour mes défauts. S'il était donné à tout le monde d'entendre la plaisanterie, mon père ne vous eût pas rendu au sérieux ce qu'il avait ainsi compris. Mes lettres en font foi, et comme je ne vous cacherais pas plus ma rancune que mon amitié, vous les trouveriez, au contraire, pleines de cette colère exagérée qui n'est, entre amis, qu'une manière comique et affectueuse de caresser sans fadeur. Chassez donc jusqu'au souvenir de cette fâcheuse impression, et si, dorénavant, je vous paraissais ou fantasque ou brutal, n'en accusez encore que ma misérable constitution et accordez-moi amitié et pardon. Que mon portrait ne trouble plus à l'avenir vos séances gastronomiques et qu'il vous inspire seulement l'idée de boire à ma santé; je fête ainsi le vôtre quelquefois.

J'ai fait part à M. Jules de votre souvenir et il m'a chargé de vous dire aussi mille choses. Quant à M. Gabriel de M..., je ne lui ai pas encore répondu; mais je le ferai; c'est cependant grâce à votre bon avis. Je vous avouerai que je l'avais oublié; il y a de certains gens, *si bons* qu'ils soient, auxquels on ne pense qu'en les voyant. Toute lettre qui n'est pas écrite du cœur est une corvée pour moi. Je ne sais en l'honneur de quel saint ce brave homme m'a honoré de sa prose ou de sa poésie, car les plaisirs champêtres y sont longuement décrits. Il prend aussi la peine d'expliquer le bonheur domestique, les pénates, la tendresse paternelle et l'amour filial..., puis les avantages de la patrie sur le sol étranger, et les *ah* et les *ho!...* Hélas! je sens combien j'aurai de peine à le dédommager de ses frais; mais il est *si bon,* qu'il me passera encore celle-là.

J'ai un texte heureux cependant pour commencer... Cher ami, ou trop bon ami... la fortune ennemie... a permis que de ce pays... Ah! quand pourrais-je sur le sol précieux, désirable... de la patrie chérie...

Vous trouverez que je me laisse un peu trop aller à une passion que je blâme si fort en vous; cela est vrai, je l'avoue; mais je déteste la froide chaleur et cette sensibilité qu'excitent seulement les vents, les orages et le clair de lune avec les pénates.

Mais vous, ne me blâmez-vous pas, malicieuse vipère? Vous vous réjouirez au contraire de me voir aussi méchant que vous, et vous profiterez de cela pour donner un libre cours au venin dont vos poumons sont pétris. Mon père traduirait cette phrase par : *Théodore vous garde rancune.* La candeur de cet excellent père ne lui permet même pas de supposer que l'on puisse exprimer ainsi son amitié. Il prend tout au pied de la lettre et je voudrais pouvoir vous montrer de quel sérieux il me demandait quelquefois l'explication de certaines *grignadésiardes* qui m'étaient échappées.

Avouez, cher ami, que nous n'avons, avec cette ingénuité, aucune analogie, et que le seul rapport qu'il y ait entre mon père et nous, c'est de boire le même vin [1].

Adieu, mon cher Charlet, portez-vous bien, écrivez-moi quelquefois

1. A propos de la naïveté du père de Géricault, Charlet racontait cette anecdote : Le brave homme, entendant un jour son fils se plaindre de ne pouvoir trouver *les blancs de Schnetz,* courut chez Charlet, et, l'abordant d'un air suppliant, lui dit : « Vous êtes l'ami de mon fils, rendez-moi un grand service. J'entends toujours Théodore se lamenter de ne pouvoir trouver les blancs de Schnetz, informez-vous, je vous prie, où ils se vendent, et, coûte que coûte, je veux lui en acheter; le pauvre garçon est trop malheureux..... »

et engagez particulièrement Ledieu à se méfier de vous. — Géricault[1]. »

A quelque temps de là, Géricault écrivait à Vernet, d'un ton plus sérieux et sur des sujets plus importants, une lettre datée de Londres, 1er mai, que je veux encore citer. « Mon cher Horace, j'ai reçu enfin un petit mot de vous; j'ai eu bien de la peine à l'arracher, mais enfin je suis content de mes efforts; vous ne m'avez pas oublié entièrement, c'est tout ce que je désirais le plus de savoir. Le bon Pugeol est venu me voir avec Jemmeville; ils m'ont remis plusieurs lettres que je n'ai point voulu lire avant que j'eusse arraché d'eux tout ce qu'ils pouvaient me dire de vous et de vos travaux. Vous ne doutez pas du plaisir que j'ai ressenti du succès de votre dernier ouvrage, mais cependant je remettrai à vous faire mon compliment quand j'aurai vu; il me semble que c'est la seule manière entre artistes et amis; vous n'avez que trop déjà de ces louangeurs insipides qui répètent plus qu'ils ne peuvent sentir, et qui dégoûteraient presque de faire bien par leur incapacité à le découvrir.

Je disais l'autre jour à mon père qu'il ne manquait qu'une chose à votre talent, c'était d'être trempé à l'école anglaise, et je vous le répète parce que je sais que vous avez estimé le peu que vous avez vu d'eux. L'Exposition qui vient de s'ouvrir m'a plus confirmé encore qu'ici seulement on connaît ou l'on sent la couleur et l'effet. Vous ne pouvez pas vous faire une idée des beaux portraits de cette année et d'un grand nombre de paysages et de tableaux de genre; des animaux peints par Ward et par Landseer, âgé de 18 ans; les maîtres n'ont rien produit de mieux en ce genre; il ne faut point rougir de retourner à l'école; on ne peut arriver au beau, dans les arts, que par des comparaisons. Chaque école a son caractère. Si l'on pouvait parvenir à la réunion de toutes les qualités, n'aurait-on pas atteint la perfection? Cela demande de continuels efforts et un grand amour. Je les vois ici se plaindre de n'avoir pas un bon caractère de dessin et envier l'école française comme beaucoup plus habile : que ne nous plaignons-nous aussi de nos défauts? quelle est *cette sotte orgueil* qui nous porte à fermer les yeux dessus, et est-ce en refusant de voir le bien où il est et en répétant follement que nous sommes ce qu'il y a de mieux, que nous pouvons honorer notre patrie? Serons-nous toujours nos juges, et nos ouvrages, un jour, mêlés dans les galeries, ne porteront-ils pas témoignage de notre vanité et de notre présomption? Je faisais, à l'Exposition, le vœu de voir placés dans notre

1. Et en marge :

Avec moi désormais bannissez la rougeur
Qui de votre beau front dépare la candeur

Charlet, etc., par le colonel de La Combe, p. 19 et suiv.

musée une quantité de tableaux que j'avais sous les yeux. Je désirais cela comme une leçon qui serait plus utile que de penser longtemps. Que je voudrais pouvoir montrer aux plus habiles même plusieurs portraits qui ressemblent tant à la nature, dont les poses faciles ne laissent rien à désirer et dont on peut vraiment dire qu'il *ne leur manque que la parole!* Combien aussi seraient utiles à voir les expressions touchantes de Wilky (sic)! Dans un petit tableau, et du sujet le plus simple, il a su tirer un parti admirable. La scène se passe aux Invalides; il suppose qu'à la nouvelle d'une victoire ces vétérans se réunissent pour lire le *Bulletin* et se réjouir. Il a varié tous ses caractères avec bien du sentiment. Je ne vous parlerai que d'une seule figure qui m'a paru la plus parfaite et dont la pose et l'expression arrachent les larmes, quelque bon que l'on tienne. C'est une femme d'un soldat qui, tout occupée de son mari, parcourt d'un œil inquiet et hagard la liste des morts... Votre imagination vous dira tout ce que son visage décomposé exprime. Il n'y a ni crêpes ni deuil; le vin, au contraire, coule à toutes les tables, et le ciel n'est point sillonné d'éclairs d'un présage funeste. Il arrive cependant au dernier pathétique comme la nature elle-même. Je ne crains pas que vous me taxiez d'anglomanie. Vous savez comme moi ce que nous avons de bon et ce qui nous manque. Tout à vous, Géricault[1]. »

XII.

Comme on a pu le voir par une de ses lettres, Géricault s'était beaucoup occupé de lithographie pendant son séjour en Angleterre, et la grande suite de douze pièces, ainsi que quelques autres estampes de moindre importance, qu'il a faites et publiées dans ce pays, sont certainement au nombre de ses plus importants ouvrages en ce genre. Mais il avait commencé beaucoup plus tôt, dès l'année 1817, à dessiner sur la pierre. Cet art nouveau s'était rapidement naturalisé chez nous, et il y arriva en peu de temps à la perfection.

La découverte du Bavarois Senefelder n'était connue que depuis quelques années, et déjà la France avait des imprimeurs lithographes tels que le comte de Lasteyrie, Motte et Engelmann, dont les premiers essais offrent des résultats excellents qui n'ont guère été sur-

1. « A M. Horace Vernet, rue des Martyrs, n° 11, à Paris. » — La lettre porte le timbre de mai 1821.

passés. Les artistes les plus en renom, Carle et Horace Vernet, Girodet [1], Gros, Guérin, Prud'hon, Hersent, Léon Cogniet, avaient adopté le crayon lithographique. La nouveauté produisait son effet ordinaire. On s'arrachait ces faciles et brillantes estampes. C'est dans ces circonstances, et au moment le plus vif de l'engouement, que Géricault revint d'Italie. Il comprit aussitôt le parti qu'il pouvait tirer du nouveau procédé. Dès l'abord, il le mania avec la plus grande supériorité, et on peut dire qu'il en est l'un des créateurs. Quelques-unes de ses lithographies sont des modèles du genre, des œuvres d'une haute portée, magistrales et accomplies. On y lit plus facilement peut-être que dans sa peinture même ses grandes qualités d'inventeur, de dessinateur, de dramaturge. On voit sans voiles, pour ainsi dire, dans ces simples compositions, dépouillées de la magie du coloris, tout son savoir, toute la puissance pathétique de son génie. On ne saurait, sans les connaître, apprécier le grand artiste tout entier, et son crayon vaut bien son pinceau. Je ne m'arrêterai cependant qu'à un petit nombre de planches principales, renvoyant pour les moins importantes, ainsi que pour tous les détails, au catalogue spécial que j'ai publié [2].

La première pièce que Géricault ait exécutée, *les Bouchers de Rome*, est un souvenir du pays qu'il venait de quitter. C'est une scène très-simple, légèrement crayonnée, mais du plus beau caractère de dessin. Deux bouchers à cheval, dans le pittoresque costume des paysans de la campagne de Rome, la longue pique à la main, conduisent quelques bœufs qu'un chien irrite par ses aboiements. On aperçoit un troisième cavalier à droite, dans le lointain. Cette charmante planche est de 1817 et a été imprimée chez Lasteyrie, comme le prouve une épreuve d'essai unique, et des plus précieuses, qui fait partie de la riche collection de M. His de la Salle. Une autre pièce de grande dimension dessinée à la plume et d'une rareté telle, que pour ma part je n'en connais que les deux épreuves du Cabinet des estampes et de la collection de M. de Triqueti, *le Trompette de lanciers*, doit être de cette même époque, ainsi que *le Porte-étendard*, portrait de jeune homme vu à mi-corps, vêtu d'un costume noir à crevés, avec une large fraise blanche, et portant un drapeau sur l'épaule droite, exécuté au crayon et au lavis. Ces premiers essais ont un intérêt tout particulier. Géricault cherche sa manière et tâte en quelque sorte le terrain. Il emploie le crayon, la plume, le lavis, soit seuls, soit simul-

1. On possède un essai lithographique de Girodet daté de juillet 1816, et de Gros deux pièces très-recherchées, l'une datée de 1817, l'autre publiée en 1818.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin et 1er juillet 1866.

tanément. C'était un esprit curieux, chercheur, et, même dans les petites choses, ennemi de toute routine. Il se servait du procédé qui convenait le mieux au sujet, et souvent de l'instrument quelconque qu'il avait sous la main et qu'il ployait à son but. Dans les *Boxeurs*, l'une de ses plus admirables planches, le torse de l'un des combattants, un nègre, est dessiné à la plume, le reste de la figure est au crayon; c'est l'inverse pour l'autre personnage. Les moyens importent peu du reste: tout est bien qui finit bien; et dans cette estampe, Géricault a obtenu de la réunion de ces deux procédés les plus excellents résultats. Cette lithographie, d'une étonnante vigueur, est de la plus grande beauté. Le modelé du torse du nègre en particulier est d'une puissance extraordinaire; le dessin des jambes de l'autre figure est superbe; les personnages qui suivent le combat et qui discutent le mérite des coups sont indiqués avec beaucoup de vivacité, et complètent de la manière la plus heureuse cette composition capitale. Nous citerons aussi comme une œuvre hors ligne appartenant à cette première époque : le *Mameluk de la garde impériale*, défendant un jeune trompette blessé contre des cosaques qui arrivent au galop. La composition est d'un effet saisissant, et la figure du mameluk admirable de résolution, de courage impassible, d'héroïsme sans emphase. Une pièce également d'une grande beauté et des plus rares, puisque la pierre s'est brisée après le tirage de la quatrième ou de la cinquième épreuve, les *Deux chevaux qui se battent dans une écurie* est de cette première époque et mérite aussi de nous arrêter. C'est un des sujets que Géricault affectionnait et qu'il relevait par le grand caractère qu'il savait leur donner. Deux chevaux dans une écurie se mordent au cou en se cabrant. Un garde-écurie en manches de chemises, et coiffé d'un bonnet de police, s'efforce d'arrêter le combat en les frappant d'un balai. Dans l'ombre, au premier plan, on voit un hussard couché sur la paille; il se réveille au bruit, se relève à demi et regarde les animaux furieux. C'est bien peu de chose; mais quel bel effet! quelle manière grandiose de comprendre la forme du cheval! quelle ardeur, quelle passion, quelle vérité dans tous leurs mouvements, et comme la composition est habilement combinée pour concentrer l'intérêt sur les acteurs principaux! Cette lithographie est une œuvre complète, et il est bien regrettable qu'elle soit d'une si grande rareté, et partant si peu connue.

Les événements politiques et militaires ont, comme on peut le croire, fourni de nombreux sujets à Géricault. Le *Factionnaire suisse au Louvre* est une interprétation pittoresque d'un article de 1817 du *Constitutionnel* qui faisait alors de l'opposition bonapartiste. Un factionnaire de la garde

royale suisse arrête un ancien soldat avec une jambe de bois, coiffé d'un chapeau rond et en redingote, qui se présente pour traverser le Louvre; le militaire indigné déboutonne sa redingote et fait voir sa croix d'honneur en disant : « Sentinelle, portez arme! » D'autres personnages au second plan regardent et applaudissent. Les fonds, qui représentent les Tuileries, ont été, assure-t-on, dessinés par Horace Vernet.

Malgré leur beauté, malgré leur actualité, ces premières lithographies de Géricault n'avaient aucun succès. Lorsqu'il fit une de ses plus vigoureuses planches : *Un caisson d'artillerie*, il chargea M. Jamar, son élève, d'aller chez l'imprimeur, Mme Delpech, lui en chercher quelques épreuves. « Puisque M. Géricault n'a pas besoin de travailler pour vivre, lui dit celle-ci, il ferait bien mieux de renoncer à ce métier. » Cette fortune contraire chagrinait et irritait Géricault sans le décourager; le premier moment passé, il recommençait de plus belle; il y mettait une incroyable ardeur. Quelques-unes de ses lithographies sont des œuvres très-mûries, très-soignées, et pour lesquelles il avait fait un grand nombre de travaux préparatoires, études ou croquis dont nous possédons une partie; mais d'autres, au moins par leur exécution définitive, sont de véritables improvisations. Tel est le cas pour cette superbe pièce : *Artillerie à cheval changeant de position*. Elle fut exécutée par Géricault dans son atelier du faubourg du Roule, pendant qu'il travaillait à son tableau de la *Méduse*. Il avait peint jusqu'à la nuit; vers cinq heures, M. Jamar sortit pour dîner; la planche n'était pas commencée, il rentra vers onze heures et la trouva terminée. Géricault était dans une vive agitation, et si impatient de voir le résultat de son travail, qu'il demanda à M. Jamar de courir avec la pierre chez l'imprimeur Motte et de lui en faire tirer une épreuve. L'honnête Motte était couché: il finit pourtant par venir parlementer, et de sa fenêtre dit en riant à M. Jamar : « que ces artistes étaient de bien drôles de corps, et qu'on ne venait pas réveiller les gens à pareille heure. » L'impatient artiste dut attendre au lendemain. Dans ce même ordre de sujets, Géricault a fait encore deux planches très-importantes pour l'*Histoire de Napoléon*, d'Arnault : la *Marche dans le désert* et le *Passage du mont Saint-Bernard*.

Tous ces excellents ouvrages sont cependant surpassés, à mon avis, par l'admirable planche intitulée *Retour de Russie*. A l'égard de l'élévation de la pensée et du sentiment, de la conception poétique et dramatique, Géricault n'a peut-être rien fait de plus complet et de plus puissant. C'est la même inspiration que celle du *Cuirassier blessé*, mais avec une exécution plus savante, et une impression plus grandiose et plus navrante encore. Au milieu de la plaine glacée, s'avance un grenadier manchot qui



ÉTUDE DE FEMME, PAR GÉRICAULT.

mène par la bride le cheval harassé d'un cuirassier aveugle et qui porte le bras gauche en écharpe; un chien à demi mort de fatigue les suit. Plus loin, à droite, on voit un soldat d'infanterie qui porte son camarade sur son dos. Ces figures résument de la manière la plus dramatique cet horrible désastre. L'expression des têtes est admirable et déchirante. C'est de la résignation chez l'un, une profonde douleur et presque du désespoir chez l'autre. Le *Retour de Russie* est un de ces ouvrages d'une inspiration franche et puissante, et, quoique les figures paraissent un peu courtes, d'une facture admirable, qui s'empare absolument des yeux et de l'imagination. M. Jamar, chargé par Géricault de vendre cette pièce, n'en put trouver que cent francs; la pierre seule en avait coûté soixante ou soixante-dix.

Peu de temps après son arrivée en Angleterre, Géricault s'était mis en rapport avec Hullmandel, le meilleur imprimeur lithographe de Londres, et avec les éditeurs Rodwell et Martin, chez qui il publia dans les premiers mois de 1821 les douze pièces (treize en comptant le titre) qui forment la suite des grandes lithographies anglaises. Ces estampes eurent beaucoup de succès; cependant elles furent la cause d'un nouveau mécompte pour l'artiste, car l'éditeur le frustra de tout le profit qu'il en pouvait attendre; je crois même qu'en fin de compte Géricault dut mettre quelque chose de sa poche pour couvrir les frais. Ces planches sont toutes d'une grande beauté, et trois d'entre elles en particulier : le *Pauvre homme à la porte d'un boulanger*, le *Joueur de cornemuse* et la *Femme paralytique* me paraissent être au nombre de ses œuvres les plus pathétiques et les plus accomplies. La première a pour titre ces deux vers tirés d'une de ces poésies si populaires en Angleterre, nommées *nursery rhymes*.

Pity the sorrows of a poor old man
Whose trembling limbs have born him to your door.

Elle représente en effet un malheureux tombé d'épuisement à la porte d'un boulanger. Son chien est assis entre ses jambes et lève la tête vers lui. On aperçoit à travers la fenêtre de la boutique un homme âgé qui parle à la boulangère appuyée des deux mains à son comptoir. Cette scène si simple est pleine de sentiment. La figure du malheureux exprime de la manière la plus poignante l'affaiblissement que produit la plus extrême misère; tout est mort chez lui, hormis le sentiment du besoin journalier. Le joueur de cornemuse, *the piper,* est un vieillard aveugle vêtu d'une houppelande sordide, qui, accompagné de son chien, marche en jouant de son instrument dans une rue solitaire de Londres. Son

expression est navrante; personne ne répond à son appel; il n'aura pas d'aumône. De pas en pas, dans ses ténèbres, il s'est égaré loin du centre dans quelque faubourg abandonné, car on ne voit dans le fond du tableau qu'un mur à demi démoli et quelques constructions sans fenêtres. La mise en scène est parfaite. C'est bien ce jour blafard de Londres, cette atmosphère humide qui glace jusqu'aux moelles, cette mélancolie profonde, intense, cet ensemble navrant qui caractérise *the merry England*, la joyeuse Angleterre. La femme paralytique est une composition plus importante. La pauvre impotente est assise enveloppée de misérables vêtements dans une sorte de fauteuil grossier, de brouette à roues pleines. Le malheureux (moins homme que bête) qui la traîne se repose appuyé contre le dossier du fauteuil. A gauche, au premier plan, une jeune fille, qui tient un enfant par la main, les regarde avec une expression et un mouvement de pitié et de terreur. A droite, pour faire contraste à cette scène de douleur, l'artiste a mis l'avant-train d'une voiture élégante. La figure de l'homme est d'une réalité effrayante; c'est bien cet être abruti par le vice et par la misère, hébété par le gin, que l'on ne rencontre que dans les carrefours de Londres. Il est incroyable combien Géricault s'est pénétré d'emblée du caractère anglais, et rien ne prouve mieux que ces admirables planches la puissance d'assimilation dont il était doué.

La figure de la jeune fille est ravissante, et elle est presque une exception dans l'œuvre du maître. Géricault, en effet, n'a pour ainsi dire pas représenté de femmes. On pourrait pourtant en citer une autre, dans le même sentiment gracieux et naïf, qui se trouve dans une des pièces de la grande suite française : le *Vieux cheval à la porte d'une écurie*, mais ce serait à peu près tout [1]. Il ne semble pas que le peintre audacieux et savant ait compris la beauté féminine dans ce qu'elle a de délicat et de distingué. Il a dit lui-même : « Je commence une femme et ça devient un lion; » et aussi très-familièrement en frappant sur l'épaule d'un de ses amis : « Nous deux X, nous aimons les grosses f...... » Il lui fallait des formes amples et robustes, des mouvements accusés et violents, des expressions énergiques; toujours le drame et la passion avec une nuance d'ardeur, de sensualité, de brutalité même, que l'on trouve dans ses Femmes enlevées par des Centaures, dans les bacchantes du *Silène* de M. Eudoxe Marcille, dans la figure de négresse de l'un des plus

1. On pourrait ajouter la jeune fille qui se cache le visage avec les deux mains dans le dessin de la *Traite des nègres* que j'ai publié, ainsi que les deux jolis croquis gravés sur bois que donnons plus haut.

beaux dessins de M. de la Salle. Cette disposition étonne d'autant plus chez Géricault, que l'on a pu apprécier par cent preuves l'élévation de son caractère, la sensibilité, l'excellence, la tendresse de son cœur.

En quittant Paris, Géricault avait emporté une provision de *cartons lithographiques*, beaucoup plus légers et plus faciles à transporter que les pierres d'ailleurs encore rares et très-chères à cette époque. Il s'en servit pour dessiner sept estampes qui ne sont pas au nombre des mieux réussies qu'il ait faites. Il faut citer pourtant une pièce charmante et d'une extrême vérité locale : le *Portrait d'une jeune femme et de ses trois enfants*. Ce procédé présentait de graves inconvénients. Géricault ne l'a pas employé davantage, et depuis lors on l'a, avec raison, tout à fait abandonné.

Ces estampes avaient fait du bruit; aussi, lorsqu'il revint à Paris, les éditeurs demandèrent-ils des lithographies à Géricault. C'est alors qu'il se lia avec les frères Gihaut, avec qui il conserva jusqu'à la fin les meilleures relations. C'est pour eux qu'il fit la suite des douze petites pièces imprimées par Engelmann, celle des cinq petites pièces par le même imprimeur, et une troisième série également de cinq petites pièces tirées par Villain. Ces planches sont presque toutes des variations sur le thème qu'il préférait : le Cheval. Il a représenté son animal favori sous toutes ses faces, dans toutes ses variétés de race, d'âge, de robe, dans toutes ses allures, de manière à satisfaire aussi bien le *sportman* que l'artiste. C'est un monument de science hippique tracé par un crayon prodigieusement habile et que dirige le goût pittoresque le plus distingué.

Le public français avait enfin pris goût aux lithographies de Géricault; les frères Gihaut lui demandèrent une répétition de sa grande suite anglaise; mais on ne voulait que des chevaux. On conserva six des sujets de cette nature qui avaient paru dans la publication anglaise, et Géricault fit des aquarelles qui devaient servir de modèles pour les six autres. Il chargea de l'exécution du tout MM. Léon Cogniet et Volmar, dirigeant, revoyant et corrigeant çà et là. Tout le travail de grattoir en particulier est de lui. Géricault n'était pas fâché de reprendre au moins quelques-unes de ses lithographies anglaises; il n'en était pas complétement satisfait. Je tiens de M. Cogniet lui-même qu'il trouvait que dans ces planches, si admirables cependant, la lumière était trop disséminée. Il recommandait à ses collaborateurs, surtout au peintre distingué, très-jeune alors, qu'il avait chargé de reproduire les six pièces déjà publiées, d'élaguer le blanc qui se trouvait dans les noirs, de renforcer les ombres de manière à donner plus de franchise et quelque chose de plus gras au travail. Malgré ces améliorations de détail, la surveillance et les corrections du maître, ces

pièces, quelque belles qu'elles soient, n'égalent pas les estampes anglaises. Elles sont très-connues, et je ne m'y arrête pas davantage. Les pierres existent, et on en tire encore d'assez bonnes épreuves. Géricault fit également pour Gihaut une suite de quatre pièces au tampon et au grattoir, puis pour Mme Hulin la suite de cinq pièces encadrées. Il exécuta sur la pierre quelques autres pièces encore, et aussi une petite gravure à l'eau-forte représentant un gros cheval gris pommelé vu de trois quarts, qui porte à cent et une le nombre des planches sorties de sa main.

Comme la plupart des peintres de la Renaissance, Géricault a fait de la sculpture. On connaît son cheval écorché, dont le moulage est dans tous les ateliers, chef-d'œuvre aussi bien par le choix des formes que par la science anatomique et la perfection du rendu [1]. C'est le plus beau cheval qui existe. Géricault a aussi sculpté sur une pierre du mur de son atelier de la rue des Martyrs un *Cheval retenu par un homme*, d'un très-faible relief et qui a été moulé. Il s'était mis à ce travail, d'inspiration, creusant le moellon à la grâce de Dieu avec un ciseau de menuisier. M. Jamar, voyant son embarras, monta la rue des Martyrs, et trouva près de la barrière des tailleurs de pierre qui lui vendirent quelques outils; c'est avec ces instruments grossiers que Géricault termina cet ouvrage. On peut encore citer un *Bœuf terrassé par un tigre*, ébauche très-largement exécutée; un *Satyre enlevant une femme*, en ronde bosse; un groupe en terre cuite, représentant un *Nègre qui brutalise une femme*. Enfin, il fit une maquette en cire d'une statue équestre de l'empereur de Russie, à ce que je crois. Le cheval, très-énergique et très élégant, se cabre et est presque debout sur les jambes de derrière; le cavalier, en costume militaire, se porte un peu en avant et regarde au loin; il appuie la main qui tiendrait la bride sur le garrot du cheval, et élève le bras droit. Le cheval est du reste beaucoup plus avancé que la figure, restée à l'état d'ébauche [2]. Géricault ne reculait pas devant l'idée d'exécuter ce groupe dans de grandes proportions, et il ne nous paraît pas douteux qu'il eût réussi dans un art où il pouvait déployer, autant que dans la peinture, son audacieuse imagination et appliquer son savoir.

1. La cire originale a longtemps appartenu à M. Susse. Elle vient d'être achetée par M. Maurice Cottier, l'un des amateurs les plus distingués de Paris.

2. La jambe droite du cheval et l'avant-bras du cavalier sont brisés.

XIII.

En Angleterre, Géricault ne s'était pas occupé uniquement de lithographie. Il y avait fait quelques tableaux et un grand nombre d'importantes aquarelles. La plupart de ces ouvrages sont restés de l'autre côté du détroit et nous sont inconnus. Parmi ceux que nous possédons, nous n'en voyons que deux ou trois que nous osions, avec quelque certitude, rapporter à cette époque. C'est d'abord le grand *Derby d'Epsom,* que le Louvre vient d'acquérir, le plus achevé peut-être de ses tableaux de chevalet, un peu sec d'exécution, mais du dessin le plus précis, le plus savant, le plus admirable, d'un mouvement, d'une *furia* indescriptibles, d'un effet superbe; puis, la charmante *Course de chevaux montés*, qui appartient à M. de la Salle, peinture claire, légère, de la plus excellente qualité; enfin, une aquarelle qui est en Angleterre représentant un Arabe conduisant un étalon noir pour saillir une jument, et dont la lithographie, par Andrew, donne la plus haute idée [1]. Il est probable que c'est peu de temps après son retour qu'il peignit la *Forge de village* et l'*Enfant donnant à manger à un cheval*[2], qui parurent, après sa mort, à l'Exposition de 1824, ainsi que l'*Écurie*[3] et un *Cheval bai brun sortant d'une écurie,* tableau acheté cette même année 1824 par la Société des Amis des arts[4]. Nous pouvons être plus affirmatif à l'égard du *Four à plâtre* du musée du Louvre. C'est pendant une promenade qu'il fit à Montmartre, avec M. Dedreux-Dorcy, qu'il vit cette masure dans son nuage gris, sous un ciel terne, avec ces quelques chevaux mangeant leur maigre pitance dans ce lieu mélancolique. Ce motif le frappa. Il en fit sur l'heure un léger croquis, rentra et peignit aussitôt l'excellent petit tableau qui devait avoir une influence si marquée sur les peintres contemporains. On trouve sans doute Géricault dans tous ces jolis ouvrages; mais il est impossible de ne pas remarquer qu'ils sont d'une médiocre importance pour l'auteur de la *Méduse,* alors dans toute la force de l'âge et du talent. Géricault était revenu mal portant d'Angleterre où il avait beaucoup souffert d'une sciatique prise dans une promenade sur

1. La peinture appartient à M. Édouard Sartoris, à Londres.
2. A M. Schickler.
3. Au même.
4. A Mme Saint-Elme Petit.

la Tamise, et qui ne s'était jamais complétement guérie. Il se plaignait aussi de la poitrine. Il éprouvait une sorte de lassitude physique et morale causée sans doute autant par l'état de sa santé que par le peu de succès qu'obtenaient ses ouvrages, quoiqu'on commençât à rechercher ses lithographies. Il était distrait, et l'art n'avait plus toutes ses pensées. C'est alors qu'il eut la singulière idée de jouer à la Bourse. Ils avaient fait, son ami Dorcy et lui, une somme de 10,000 fr. qu'ils confièrent à l'agent de change Mussard. Il va sans dire qu'ils perdirent leur argent jusqu'au dernier sou. Il s'était aussi intéressé pour 2/6 dans une entreprise de pierres artificielles, dont la fabrique était à Montmartre, et qui ne tourna guère mieux. Lui si large, si généreux, se préoccupait un peu plus que de raison de ces questions d'argent. Il faut dire que malgré les économies qu'il avait faites en Angleterre ses dépenses dépassaient peut-être son revenu. Il allait beaucoup dans le monde, avait plusieurs chevaux dans son écurie, et faisait de grosses dépenses pour son art. Il s'était, par exemple, si vivement épris des esquisses de la *Bataille du Mont-Thabor* [1] et de celle d'*Eylau*, de Gros, qu'il paya 2,000 fr. le droit de les faire copier [2]. Il y avait alors, me semble-t-il, dans tout son être un trouble difficile à définir, mais impossible à méconnaître, et qui ne devait pas tarder à être aggravé par un accident très-sérieux qui lui arriva peu de mois après son retour d'Angleterre.

Il était allé seul et à cheval visiter de très-bon matin cette fabrique de pierres artificielles dans laquelle il avait un intérêt, et dont j'ai parlé. En revenant, il trouva la barrière fermée, et pendant qu'il attendait qu'on l'ouvrît, son cheval, animal très-vigoureux, fit un écart et le lança par-dessus sa tête. Géricault alla tomber à plat sur un tas de pierres. Au moment de sortir, comme il l'a raconté, n'ayant pas trouvé la boucle de son pantalon, il avait noué les pattes de drap, et c'est à la pression de ce nœud contre l'épine dorsale qu'il attribuait la vive douleur qu'il ressentit aussitôt. Il put cependant se relever et gagner son domicile. Il resta quelque temps très-souffrant; il avait un abcès dans le côté gauche. Son médecin, méconnaissant la nature ou la gravité de son mal, lui ordonna l'exercice. Il fait alors imprudence sur imprudence et va à Fontainebleau. En route, le cabriolet se brise. Il s'obstine à continuer son voyage à cheval, et comme son abcès le gênait, il voulait à toute force l'ouvrir avec

1. Le tableau n'a jamais été exécuté.

2. C'est M. Montfort qui fit la copie de la *Bataille d'Eylau;* celle de la bataille du *Mont-Thabor* fut exécutée par M. Lehoux. Après la mort de Géricault, cette copie fut achetée par Horace Vernet, qui la donna au musée d'Avignon, où on la montre comme un ouvrage de l'auteur du *Radeau de la Méduse*.

une lardoire; on eut toutes les peines du monde à l'en empêcher. Il arriva, mais la fatigue avait beaucoup empiré son état. Quelques jours après, étant allé au Champ de Mars voir les courses, il eut une rencontre, fit un effort pour retenir son cheval; l'abcès fusa et se répandit dans la cuisse. Après s'être mis dans cet état pitoyable, il se décida enfin à aller passer quelques mois chez M. Dorcy, qui demeurait alors rue du Helder, pour se soigner plus commodément et pour avoir la société de son ami. Il se remit assez bien et reprit peu à peu son travail. Il fit pendant ce temps de convalescence un grand nombre de dessins, d'aquarelles et de *sépia*. C'est alors aussi qu'il entreprit la suite des douze grandes lithographies dont il avait confié l'exécution à MM. Léon Cogniet et Volmar. Mais le succès lui tenait rigueur. Malgré leur beauté, la vente de ses ouvrages était difficile, ce qui le chagrinait outre mesure et mettait son amour-propre d'artiste à de rudes épreuves. « Un jour, me raconte M. Montfort, j'entrai dans l'atelier de M. Dorcy où il travaillait alors, je le trouvai entouré de dessins jetés pêle-mêle sur une table, et à l'expression de son visage, que je connaissais bien, je jugeai qu'il venait d'éprouver quelque contrariété. Après l'échange des premiers mots, M. Géricault prit la parole et me dit : « C'est un malin que M. P... » (M. P... était un marchand de dessins très-achalandé); et il répétait avec une certaine amertume : « Oh! c'est un malin. » Et comme je lui demandais pourquoi il me disait cela : « Figurez-vous, Monfort, reprit-il, qu'il sort d'ici, et que je viens de lui montrer ces dessins. Eh bien ! M. P... a commencé par en prendre un, puis deux, puis trois, puis le tout; mais il y donnait à peine un coup d'œil, et, tout en me parlant d'autre chose, il les rejetait négligemment à la masse. Savez-vous, me disait-il, que la révolution grecque va bon train : Canaris, Collocotroni, Botzaris le turcophage, font des merveilles, etc., etc., et, ce disant, il rejetait toujours les dessins qu'il avait à peine regardés. A la fin, il prit son chapeau, puis, comme il avait la main sur le bouton de la porte, il revint vers moi, et, négligemment, en montrant les dessins : A propos, combien voulez-vous de ça? De ça, me répétait M. Géricault, comme s'il se fût agi d'un tas de ciboules. Ah! prenez-les pour rien, étais-je tout prêt à lui dire. » Puis abaissant les yeux vers les dessins dont le marchand n'avait pris qu'un petit nombre : « Il avait peut-être raison, fit-il; car, que peuvent valoir ces méchants morceaux de papier? »

Ces moments de tristesse et de découragement ne duraient pas. Géricault était d'une entière modestie, mais il avait foi en lui-même et se sentait fort de son talent. Il se reprenait bientôt à rêver à quelqu'une de ces grandes peintures qu'il voulait exécuter « sur des murailles avec des



OUVERTURE DES PORTES DE L'INQUISITION.

Dessin de la Collection de M. Léon Lagrange.

seaux de couleurs et des balais pour pinceaux. » Deux sujets l'occupèrent surtout : la *Traite des nègres* et l'*Ouverture des portes de l'Inquisition*. Nous ne possédons qu'un dessin important de chacun de ces ouvrages [1]; encore ne sont-ce que des projets encore bien vagues qu'il aurait sans doute beaucoup modifiés. Ces deux compositions offrent pourtant de bien belles parties, et elles sont assez complètes pour qu'on puisse juger ce que Géricault en aurait fait s'il eût pu les exécuter.

L'art perdait sans doute quelque chose à ce demi-repos que le soin de sa santé imposait à Géricault; mais son caractère, son esprit, se mûrissaient, et il nous est resté quelques renseignements pleins d'intérêt sur les idées qui l'occupaient alors. Il avait beaucoup réfléchi sur la théorie de son art, et lorsqu'il put sortir, étant allé faire une promenade à Montmorency avec quelques-uns de ses amis, il s'expliqua sur ce sujet d'une manière complète et avec une sorte de solennité qui les frappa vivement. Il ne leur cachait pas le peu d'estime qu'il avait pour les types roides et uniformes des peintres classiques. Il disait aussi qu'un artiste ne doit se livrer à ses inspirations que lorsque, par des études sévères, par des travaux sérieux, il a acquis une grande connaissance de l'art, lorsque le dessin net et précis est passé chez lui à l'état d'habitude. Il voulait que, à l'exemple de Michel-Ange qui tirait de prime abord une statue d'un bloc de marbre, un peintre fût assez sûr de lui-même pour jeter sur la toile une figure correcte, et ajoutait qu'il fallait savoir se passer de modèle si l'on voulait obtenir un mouvement vrai, original, une expression sentie; car le modèle grimace toujours et charge la nature. Il prenait de l'école de David ce qui faisait son principal mérite : la science; il lui répugnait qu'on imitât les poses académiques et les agencements conventionnels qui faisaient alors la base de tous les tableaux. Il trouvait sans intérêt les sujets tirés de la fable et de l'histoire ancienne. Notre histoire nationale lui paraissait tout aussi féconde et tout aussi poétique, et il ne voyait pas que David et Gros, l'un en produisant le *Serment du Jeu de paume*, l'autre en peignant les épisodes des *Pestiférés de Jaffa* ou de la *Bataille d'Eylau*, eussent déployé moins de talent que dans les sujets empruntés à l'antiquité païenne [2]. Géricault avait l'intention d'exposer ses opinions sur l'art dans un livre qu'il avait commencé et dont il nous reste quelques fragments. Il y développait ses propres idées, et combattait celles des peintres classiques. Il pensait

1. Celui de la *Traite* appartient à M. de la Salle; je l'ai publié; celui de l'*Inquisition*, à M. Binder. M. Léon Lagrange possède aussi un joli croquis de ce dernier sujet.

2. M. Batissier, p. 20.

que les artistes, eux aussi, devaient élever la voix et s'efforcer d'éclairer et de former le goût du public. Géricault a si peu écrit, que je donnerai en entier ces pages précieuses qui nous font connaître l'opinion du grand artiste sur les principales écoles de peinture, sur quelques-uns de ses contemporains, ainsi que sur un sujet qui a gardé toute son actualité : l'école de France à Rome.

« J'avais eu l'intention, dit-il, de faire précéder d'une longue préface les considérations que je désire soumettre au public sur l'état de la peinture en France ; mais je l'ai tout à fait supprimée lorsque son inutilité m'a été reconnue.

« Le sujet que je vais traiter sera facilement compris de ceux pour qui je prends plaisir à le publier, et que leur importeront alors et mon âge et mes titres, lorsqu'ils auront su apprécier que je n'écris point pour mériter ou des éloges ou une réputation brillante, mais seulement dans l'intérêt véritable des arts et pour être utile à ceux qui les cultivent, en leur soumettant quelques idées qu'ils auront déjà conçues avant moi, mais qui, n'ayant pas été communiquées encore, peuvent, en se répandant, apporter de nouvelles lumières et procurer à notre école un éclat nouveau, en dirigeant tous les efforts des jeunes concurrents vers le but le plus noble et le plus élevé de cet art enchanteur, qui n'a pu être regardé comme inférieur à la poésie que par suite du mauvais emploi que des artistes médiocres en ont trop souvent fait? Je me suis appliqué à ce que mes critiques, quoique sévères, fussent toujours impartiales. Je puis garantir du moins que jamais aucune faiblesse ni basse condescendance n'influenceront mon jugement. J'oserai tout dire, comme la noble tâche que j'ai à remplir m'en impose le devoir : je ne veux point de réputation usurpée, et je repousse pour mon pays toute vaine gloire dont pourraient le faire briller les ridicules éloges des talents qu'une emphatique nomenclature d'hommes de génie, et la fastueuse énumération de chefs-d'œuvre imaginaires qui n'existent pas, même dans la pensée de leurs auteurs (sic) [1]. Notre pays est assez grand de ses vraies richesses, sans qu'il soit nécessaire de lui en prêter. Je trouve même honteux les efforts de certains hommes pour faire ressortir jusqu'à nos défauts comme des qualités, comme si l'idée de la perfection pouvait s'étendre sur une nation en particulier. Jouissons bien de nos avantages et nous serons assez grands, encourageons nos vrais talents et nous n'aurons plus besoin d'en gratifier une classe de gens médiocres, qui semblent espérer par

1. Je publie ces pages dans toute leur intégrité, sans me permettre de corriger les négligences d'un premier jet.

leur nombre pouvoir devenir une recommandation pour leur patrie, et partager avec le génie les honneurs et la gloire qui en sont la juste récompense.

« Il me semble entendre déjà les cris et les réclamations d'une foule de gens, qui vont craindre que je ne nuise à leurs petits intérêts en dévoilant leur médiocrité. Qu'ils soient tranquilles : je ne m'occuperai seulement pas d'eux, et encore moins de leurs productions. Je m'adresserai quelquefois, il est vrai, à des noms célèbres en leur demandant compte de l'emploi de leur talent; je démontrerai qu'ils en ont souvent abusé, et je croirai faire une chose d'autant plus utile qu'ils sont plus en évidence et doivent avoir par conséquent une plus grande influence sur l'opinion de la multitude. Ils pourront crier au sacrilége, demander vengeance contre des jugements inaccoutumés, en appeler à l'opinion publique, ou plutôt aux ridicules adulations d'écrivains mercenaires; de ceux qui, sans les juger, les ont constamment égarés. Leur vaine fureur ne m'ébranlera pas, je suis au port depuis longtemps, et, sans passion comme sans rivalité, je veux essayer de guider dans une route sûre et vraie ceux que l'ambition n'a point encore égarés et que de dangereux éloges n'ont point rendus insensibles à une sage critique; et sans m'inquiéter des petites haines que je ne manquerai pas de m'attirer par ma sincérité (la flatterie même n'en garantit pas), je me croirai bien dédommagé de mes efforts si j'ai le bonheur de plaire à un petit nombre d'esprits sages et droits, amis de la vérité.

« La supériorité des écoles anciennes d'Italie, de Flandre et de Hollande est tellement reconnue, qu'elle peut toujours être citée sans risquer de blesser en rien l'amour-propre de nos modernes, puisque, même en cessant de la proclamer et d'en recommander l'étude à tous ceux qui veulent entrer dans la carrière des arts, on a supposé assez ridiculement que le climat avait beaucoup contribué à l'élévation de ces écoles; que l'Italie, par exemple, produisait d'habiles dessinateurs comme l'Amérique produit le café, et que l'humidité de la Hollande devait nécessairement donner naissance à des coloristes. Ce qui répondra aussi victorieusement que pourraient le faire les plus savants raisonnements à cette ridicule assertion, c'est que l'Italie est au-dessous de nous aujourd'hui, et que dans son école il ne croît plus de dessinateurs, et que les brouillards toujours humides de la Hollande ne font plus éclore de coloristes.

« J'oserai donc assigner une cause toute différente à l'éclat surprenant dont ces divers pays ont brillé successivement. Venise, république riche et puissante, a vu fleurir les arts; la Hollande, maîtresse des mers, a égale-

ment marqué l'époque de sa grandeur par des chefs-d'œuvre en tout genre. Les talents ont disparu de leur sein après la perte de leur grandeur et de leurs richesses. Les plus doux climats ont ainsi vu disparaître, avec la liberté, les talents qu'elle avait enfantés, et les lauriers antiques de la Grèce favorisée ne reverdiront plus sur un sol flétri par l'esclavage !

« Les beaux-arts n'étant point d'une première nécessité n'ont donc pu être que le résultat de l'abondance, et sont venus à la suite des premiers besoins satisfaits. L'homme, exempt d'inquiétude pour les choses de la vie, a dû chercher des jouissances qui le garantissent de l'ennui où l'état même de son bonheur l'aurait infailliblement précipité. Le luxe et les arts sont devenus alors une nécessité, et comme la nourriture de l'imagination, qui est une seconde existence pour l'homme civilisé. Ils n'ont pris d'accroissement qu'en raison des besoins et des fortunes, et sont devenus aussi indispensables dans un grand État qu'ils seraient déplacés chez un peuple naissant.

« Les nombreux talents dont s'honore la France aujourd'hui me sont de sûrs garants de n'être point démenti dans la proposition que je viens d'énoncer.

« Cependant j'aurai à démontrer combien une mauvaise direction, un mauvais emploi de moyens, peuvent être nuisibles à l'esprit national et paralyser en quelque sorte toutes les causes qui semblent réunies pour assurer notre supériorité. C'est ici que je prie le lecteur de m'accorder toute son attention, et de ne pas me refuser un peu d'indulgence pour les difficultés que je vais rencontrer à chaque pas, dans un sujet auquel on n'a point encore osé toucher :

Des écoles de peinture et de sculpture, et du concours pour le prix de Rome.

« Le gouvernement a élevé des écoles publiques de dessin qui sont entretenues à grands frais, et où toute la jeunesse est admise. Des concours fréquents semblent y exciter une émulation continuelle, et au premier coup d'œil cette institution paraît de la plus grande utilité et le plus sûr encouragement qui puisse être donné aux arts. Jamais à Athènes ni à Rome, les citoyens n'ont trouvé plus de facilité pour l'étude des sciences ou des arts, que n'en offrent en France nos nombreuses écoles en tout genre. Mais, depuis qu'elles sont établies, c'est avec chagrin que j'ai remarqué qu'elles avaient produit un effet tout différent de celui que

l'on semblait attendre, et qu'au lieu de servir elles sont devenues un inconvénient réel, puisqu'en donnant naissance à des milliers de talents médiocres elles ne peuvent s'enorgueillir d'avoir formé les hommes les plus distingués parmi nos peintres, puisqu'ils ont été en quelque sorte les fondateurs de ces mêmes écoles, ou du moins qu'ils ont les premiers répandu les principes du goût.

« David, le premier de nos artistes, le régénérateur de l'école, n'a dû qu'à son génie les succès qui lui ont attiré l'admiration du monde entier. Il n'a rien emprunté aux écoles, qui au contraire auraient pu lui être funestes si de bonne heure son goût ne l'avait arraché à leur influence et porté à réformer entièrement le système absurde et monstrueux des Vanloo, des Boucher, des Restout, et de tant d'autres peintres alors en possession d'un art qu'ils n'ont fait que profaner. L'étude des grands maîtres et la vue de l'Italie lui inspirèrent ce grand caractère qu'il a toujours su donner aux compositions historiques, et il est devenu le modèle et le chef d'une école nouvelle. Ses principes ont rapidement développé de nouveaux talents dont le germe n'attendait que d'être fécondé, et plusieurs noms célèbres sont bientôt venus proclamer la gloire de leur maître et partager avec lui les triomphes et les couronnes.

« Après ce premier essor, cet élan vers le style noble et pur, l'enthousiasme n'a pu que s'affaiblir, quoique les excellentes leçons déjà reçues ne pussent être entièrement perdues pour le jugement, et que tous les efforts du gouvernement tendissent à prolonger autant que possible cette favorable impulsion. Mais le feu sacré, qui peut seul produire les grandes choses, va chaque jour s'éteignant, et les expositions, quoique nombreuses, trop nombreuses, deviennent chaque année moins intéressantes. On n'y voit plus de ces nobles talents qui excitaient un enthousiasme général, et qu'un public toujours appréciateur du beau, du grand, s'empressait de couronner. Les Gros, les Gérard, les Guérin, les Girodet, ne voyaient point encore s'élever de dignes rivaux de leurs talents, et, quoique chargés d'enseigner une jeunesse toute pleine d'une généreuse émulation, il est à craindre qu'ils n'emportent à la fin de leur longue et honorable carrière le regret de ne point se voir dignement remplacés. Nous ne pourrions cependant sans injustice les accuser de ne point prodiguer tous leurs soins à ceux qui viennent suivre leurs leçons. D'où vient donc cette aridité, cette disette, malgré les distributions de médailles, les prix de Rome et les concours de l'Académie? J'ai toujours pensé qu'une bonne éducation devait être une base indispensable pour toutes les professions, et qu'elle seule pouvait assurer une véritable distinction dans quelque carrière que l'on embrassât. Elle sert à mûrir

l'esprit et le rend plus capable, en l'éclairant, de bien discerner le but vers lequel il doit tendre. On ne peut faire le choix d'un état avant d'avoir pu en balancer les avantages et les inconvénients, et à l'exception de quelques tempéraments précoces, on ne voit guère les goûts se prononcer avant seize ans : alors on peut réellement savoir ce que l'on veut faire, et l'on a encore toute l'aptitude nécessaire à l'étude d'une profession que l'on choisit par convenance, ou vers laquelle une passion impérieuse vous entraîne. Je voudrais donc que l'Académie de dessin ne fût ouverte qu'à ceux qui auraient au moins atteint cet âge. Ce n'est point de créer une race toute de peintres que la nation doit avoir en vue dans cet établissement, mais seulement elle veut offrir au vrai génie les moyens de se développer, et, au lieu de cela, c'est une population entière d'artistes que l'on a réellement obtenue. L'appât du prix de Rome et les facilités de l'Académie ont attiré une foule de concurrents que l'amour seul n'eût point fait peintres, et qui eussent pu s'honorer infiniment dans d'autres professions. Ils perdent ainsi leur jeunesse et leur temps à poursuivre un succès qui doit leur échapper, tandis qu'ils l'eussent employé utilement pour eux et pour leur pays.

« L'homme vraiment appelé ne redoute point les obstacles parce qu'il sent pouvoir les surmonter; ils sont souvent même pour lui un véhicule de plus; la fièvre qu'ils peuvent exciter dans son âme n'est point perdue; elle devient souvent même la cause des plus étonnantes productions.

« C'est vers ces hommes-là que toute la sollicitude d'un gouvernement éclairé doit se porter; c'est en les encourageant, en les appréciant, en employant leurs facultés que l'on peut assurer la gloire de la nation; ce sont eux qui feront revivre le siècle qui aura su les découvrir et les mettre à leur place.

« Je suppose que tous les jeunes gens admis dans les écoles fussent doués de toutes les qualités qui doivent former le peintre, n'est-il pas dangereux de les voir étudier ensemble pendant des années sous la même influence, copiant les mêmes modèles et suivant en quelque sorte la même route? Comment peut-on espérer après cela qu'ils puissent conserver encore de l'originalité? N'ont-ils pas fait malgré eux un échange des qualités particulières qu'ils pouvaient avoir, et fondu en quelque sorte en un seul et même sentiment les diverses manières, propres à chacun, de concevoir les beautés de la nature?

« Les nuances qui peuvent encore survivre à cette espèce de confusion sont imperceptibles : aussi est-ce avec un vrai dégoût que l'on voit chaque année dix ou douze compositions, d'une exécution à peu près

semblable, peintes d'un bout à l'autre avec une perfection désespérante, et n'offrant plus rien d'original. Ayant fait depuis longtemps abnégation de ses propres sensations, aucun des concurrents n'a pu conserver de physionomie. Un même goût de dessin, une même couleur, des ajustements dans le même système, et jusqu'aux gestes et aux expressions de tête, tout semble, dans ces tristes résultats de notre école, sorti d'une même source, inspiré par une seule âme, si toutefois on admet que l'âme puisse encore, au milieu de cette dépravation, conserver quelques-unes de ses facultés et présider en rien à de semblables travaux.

« Je dis bien plus, et si les obstacles et les difficultés rebutent un homme médiocre, elles sont au contraire nécessaires au génie et comme son aliment; elles le mûrissent et l'exaltent : il serait resté froid dans une route facile. Tout ce qui s'oppose à la marche dominante du génie l'irrite et lui procure cette fièvre d'exaltation qui renverse et domine tout, et produit les chefs-d'œuvre. Voilà les hommes qu'il est glorieux à une nation d'avoir produits, et ni les événements, ni la pauvreté, ni les persécutions ne ralentiront leur essor. C'est le feu d'un volcan qui doit absolument se faire jour, parce qu'il est dans son organisation une nécessité absolue de briller, d'éclairer, d'étonner le monde. Espérez-vous donc créer des hommes de cette race? L'Académie fait malheureusement plus : elle éteint ceux qui possédaient quelques étincelles du feu sacré; elle les étouffe en ne laissant pas à la nature seule le temps de développer leurs facultés, et, en voulant produire des fruits précoces, elle se prive de ceux qu'une plus lente maturité aurait rendus savoureux [1]. »

XIV.

A la fin de 1822, Géricault paraissait rétabli; il retourna à son atelier de la rue des Martyrs, et reprit pendant quelque temps son travail et ses habitudes ordinaires. Mais ce n'était qu'un moment de répit; l'abcès reparut, et cette fois avec les symptômes les plus graves; le mal, assez léger à l'origine, était venu se greffer sur une santé délabrée. Il fit en peu de temps des progrès effrayants. M. Bieta, médecin de l'hôpital Saint-Louis, appelé en consultation, ordonna le repos le plus absolu. Géricault s'alita au mois de février 1823. La mort le tenait; il ne devait pas se relever et sa longue agonie commença. Pendant onze mois, il supporta avec

1. Le manuscrit de ces précieux fragments (douze pages sur papier écolier) appartient à M. Feuillet de Conches, qui a bien voulu m'autoriser à le publier.

une fermeté constante les étreintes du mal et les opérations plus douloureuses encore, jusqu'au moment où la tumeur qui s'était formée près des vertèbres, et qui se renouvelait sans cesse, eut carié les os. Il expira dans une crise, le 26 janvier 1824; il était âgé de trente-trois ans[1].

Pendant cette longue et cruelle maladie, deux de ses plus jeunes amis, dont j'ai plusieurs fois déjà utilisé les souvenirs, le soignèrent continuellement, et je ne peux mieux faire que de leur donner la parole.

« Pour ses amis qui l'ont suivi durant ses jours d'épreuves, m'écrit M. Montfort, il n'en est pas un qui n'ait admiré son courage, sa patience, son égalité d'humeur et son enjouement même, lorsque le mal lui laissait quelque répit. Pendant les onze mois qu'il garda le lit, il n'était pas possible qu'il n'éprouvât pas de rares moments de découragement; mais la conscience de sa jeunesse et le désir de vivre pour réaliser ce qu'il avait dans l'esprit relevaient bientôt ses espérances. C'est ainsi qu'il me demanda de lui faire la copie de la *Bataille d'Eylau*, lorsqu'il était déjà très-mal et alité depuis longtemps. Je travaillais dans une petite chambre à côté de la sienne, et lorsqu'il était seul il m'appelait pour causer; nos entretiens, qui touchaient à bien des choses, revenaient naturellement sans cesse à la peinture. Heureux de l'entendre et captivé par sa chaleur communicative, il m'arrivait souvent, ma journée de travail terminée, d'oublier d'aller dîner et de rester avec lui jusqu'à onze heures du soir. Je dois dire toutefois que, malgré le charme que je trouvais à être avec lui, ce n'était pourtant pas toujours cette raison seule qui me retenait; il s'y mêlait aussi un sentiment moins personnel. La journée parfois avait été très-mauvaise pour lui, il était triste, découragé, et, comme en causant il semblait oublier son mal, je restais, reculant le plus possible mon départ, et répugnant à l'idée de le laisser seul avec la perspective d'une nuit sans sommeil. Un jour, j'avais manqué, je ne sais par quel motif, de venir travailler à ma copie, et comme le lendemain M. Géricault m'en faisait la remarque et que je m'en excusais de mon mieux, il m'arrêta pour me dire qu'il n'y avait dans ses paroles aucune pensée de reproche, et que, quant à lui, il souhaiterait que la copie durât toujours. Ces paroles, si affectueuses dans la bouche d'un homme que je

1. « Géricault (Théodore), peintre. — Du lundi vingt-six janvier mil huit cent vingt-quatre, à midi, acte de décès de Théodore Géricault, peintre, âgé de trente-trois ans, né à Rouen, décédé ce matin à six heures, rue des Martyrs, n° 23, célibataire. Les témoins ont été MM. Pierre-Joseph Dedreux, peintre, âgé de trente-trois ans, demeurant rue Taitbout, n° 9, et Antoine-Henri Huré, joaillier, âgé de trente-trois ans, demeurant quai de l'Horloge, n° 5, lesquels ont signé avec nous. . . . .

« Registre du 2e arrondissement de Paris. »

considérais comme une joie d'avoir connu, me touchèrent profondément, et je me promis bien de ne plus m'absenter désormais : elles me permirent en même temps de juger combien les journées étaient tristes et longues pour lui. C'est en ramenant mes souvenirs sur ces longs entretiens journaliers, que je pourrais faire connaître quelques-unes de ses pensées et de ses opinions sur l'art. Plein d'admiration pour les ouvrages de quelques-uns des peintres contemporains, et en particulier pour ceux de Gros, dont il parlait avec une éloquence entraînante, il trouvait cependant que c'était surtout aux anciens qu'il fallait recourir pour l'étude. La peinture est là, me disait-il ; et se servant de la comparaison de l'abeille qui compose son miel du suc de différentes fleurs, il ajoutait qu'en les étudiant on composait aussi son miel à soi. Porté vers l'école italienne plus que vers toute autre, il disait aussi qu'il n'y avait pas besoin du secours des couleurs pour faire de belles choses, et que les maîtres avaient produit des œuvres admirables avec du noir et du blanc. Et pourtant il professait un grand enthousiasme pour Rubens et pour Rembrandt, et il ne parlait qu'avec amour des tableaux de genre hollandais et flamands. Malgré cela, lorsqu'il passait de ces grands génies aux hommes de son temps, il trouvait aussitôt des paroles pleines de chaleur, et leur donnait les éloges les plus sincères. Un jour, je lui parlais du tableau du *Sacre* de David que je ne connaissais pas alors : « La moitié de ce tableau, me dit-il, est magnifique, c'est aussi beau que Rubens. » Et comme je le regardais étonné, il reprit : « Oui, Montfort, tout aussi beau ! » Avec quelle passion ne me dépeignait-il pas, parmi les œuvres de Gros, soit la *Peste de Jaffa,* soit la *Bataille d'Aboukir,* ou celle de *Wagram* avec une pièce d'artillerie à la droite du tableau, enlevée au galop par des chevaux couverts d'écume, et dont les roues font voler la boue dans leur mouvement rapide ! Puis encore, je lui demandais dans quel tableau moderne il trouvait les plus grandes qualités de dessin ; il me cita, dans les *Pestiférés de Jaffa,* les figures sur le devant de la composition. Une autre fois, je lui rappelais la *Révolte du Caire* de Girodet. « Oh ! c'est très-beau, me dit-il, les figures sont encore plus pures que celles de Gros. » Dans une autre circonstance, je venais de voir la *Justice poursuivant le Crime* de Prud'hon ; je lui en parlai. Il en fit un grand éloge. Je lui fis observer que dans le jeune homme mort les contours n'étaient pas arrêtés, qu'ils semblaient perdus dans le fond, et je lui demandai s'il aimait cela. « Oh ! non, me dit-il, pas du tout. » Et comme je me montrais surpris de ce qu'il me disait, après les louanges qu'il avait données au tableau et à l'auteur, il ajouta : « Pour moi, si je pouvais tracer mon contour avec un fil de fer, je le ferais. » Un jour qu'il parlait

devant moi de faire d'après nature un détail assez insignifiant, je lui demandais si c'était une obligation de tout faire d'après le modèle; c'est alors qu'il me répondit : « Assurément, pour moi, je ne ferais pas un torche-pinceau sans nature. » Peut-être dans ce cas exagérait-il à dessein sa pensée. J'étais très-jeune alors, et il pouvait craindre qu'entraîné par l'exemple de mon maître Horace Vernet, doué d'une mémoire exceptionnelle, prodigieuse, je me crusse appelé à faire comme lui et à négliger par suite l'étude de la nature.

« A l'Exposition de 1819 figurait le portrait de M. de Nanteuil par Pagnest, et comme M. Géricault en parlait avec de grands éloges et que j'avais été moi-même très-frappé de cette peinture, j'allai jusqu'à dire devant lui que cela semblait être la nature elle-même et non de l'art, et que je n'avais jamais rien vu de Van-Dyck qui m'eût fait une pareille impression. Et comme je l'interrogeais du regard pour savoir s'il partageait mes sentiments, il me dit ces simples mots : « Oh! Montfort, c'est bien beau Van-Dyck! » et je compris qu'il ne sacrifiait pas Van-Dyck à Pagnest. Il admirait beaucoup le cheval du portrait de l'électeur de Brandebourg par le peintre flamand, et les trois plus beaux chevaux peints qu'il eût vus étaient un de Gros, un de Rubens et un de Raphaël, celui, autant que je puis me rappeler, qui se trouve dans la fresque d'Attila, au Vatican. A cette époque, on faisait peu de peinture murale soit dans les églises, soit dans les monuments publics, ce qui faisait dire à M. Géricault que sous ce rapport les anciens étaient mieux partagés que nous : « Aujourd'hui, continuait-il, on vous commande un tableau, et, s'il n'est pas réussi, c'en est fait de vous : tel n'était pas le cas autrefois. L'on vous donnait une chambre à peindre, et si l'on échouait sur l'une des murailles, il en restait trois autres pour se rattraper. » Bien que forcé de garder continuellement le lit et souvent même sans changer de position, M. Géricault ne demeurait pas pour cela oisif. Souvent il faisait des croquis de chevaux ; il dessina plusieurs fois sa propre main [1]. Il copia patiemment à l'aquarelle et dans ses moindres détails plusieurs dessins indiens qui lui avaient été prêtés; ils représentaient des femmes dont il admirait beaucoup la délicatesse et le caractère précis, et des chevaux qu'il trouvait pleins de physionomie et de race. Il copiait aussi des lithographies de Charlet, et il répondait à ceux qui s'en étonnaient, qu'il fallait faire son profit du bien partout où on le rencontrait.

« Dans ses moments de calme et quand l'espérance de guérir prenait le dessus, il confiait à ses amis quelques-uns de ses projets. Il avait

1. M. Lehoux possède une de ces mains aux crayons rouge et noir

l'idée de peindre la *Traite des nègres,* ce qu'il considérait comme un très-beau sujet. Il songeait aussi à la *Reddition de Parga,* « et je ferai aussi, disait-il, un tableau de chevaux grands comme nature, et un de femmes; mais des femmes, des femmes!... » Ces dernières paroles impliquaient l'idée de la force qu'il ne séparait guère de la beauté. D'autres jours, au contraire, il était profondément découragé ; il se voyait mourir, et s'écriait : « Si j'avais seulement fait cinq tableaux ; mais je n'ai rien fait, absolument rien ! » Suivant lui, en effet, il était resté dans son tableau de la *Méduse* bien loin du but qu'il se proposait d'atteindre.

« On se ferait difficilement l'idée d'un caractère plus élevé et plein en même temps d'une simplicité aussi grande. Sa bonté, sa bonhomie même envers nous tous [1], qui étions alors presque encore des enfants, était incomparable. Il savait se mettre à notre portée, et pour ainsi dire à notre niveau, sans que cela diminuât en rien l'admiration sincère que nous avions pour lui. Aussi, entendant parfois dire autour de moi : « Ce fou de Géricault a fait ceci ou cela, » je m'en étonnais singulièrement; car tous les conseils qu'il nous donnait soit sur notre manière d'agir dans la vie, soit pour ce qui touchait à notre art, étaient pleins de sagesse. Il avait une modestie et une pudeur extrêmes, et une disposition à admirer les autres que l'on rencontre bien rarement chez les artistes. Une fois, lorsqu'il était déjà bien mal, en entrant dans sa chambre dont la porte était au pied du lit, je le trouvai une feuille de papier dans les mains, qu'il était en train de considérer. « Tenez, Montfort, regardez cela, » s'écria-t-il en me jetant la feuille sur le pied du lit. Je la pris, je la regardai à mon tour. C'était un dessin à la mine de plomb représentant une femme d'un très-beau caractère. « C'est d'Ingres, » reprit-il; et comme je tournais les yeux vers lui pour lui exprimer le plaisir que me causait ce beau dessin, il ajouta : « C'est comme Raphaël. »

« Dans les derniers temps de cette longue et cruelle maladie, me dit encore M. Lehoux, où il montra tant de force d'âme, où il eut tant à souffrir, et du mal qui le minait et du traitement souvent plus cruel qu'on lui infligeait, je le veillais alternativement avec M. Dorcy ; je passais la nuit auprès de lui, couché sur un divan, afin d'être à même de lui donner les soins que réclamait sa position. Combien je me rappelle vivement la tristesse de ces longues nuits ! car même lorsque le mal lui laissait quelque trêve et qu'il se reprenait à espérer, je ne savais que trop que la mort serait le terme de cette horrible maladie. Je revois son modeste intérieur. Je me plais à me reporter, par la pensée, dans cette

1. MM. Robert Fleury, Eugène Lami, Lehoux, Jamar et quelques autres.

petite chambre de la rue des Martyrs. Elle était très-simplement meublée : un petit lit en fer garni de grands rideaux blancs où je l'ai vu si longtemps souffrir avec tant de courage et de résignation, une ancienne commode avec un marbre blanc, placée au pied du lit, une petite table, un grand fauteuil jaune, et ce divan sur lequel on couchait pour le veiller. Les murs étaient couverts d'un papier de tenture gris qui disparaissait presque entièrement sous des gravures et de belles copies d'après les maîtres de toutes les écoles qu'il avait faites dans sa jeunesse. Il avait réuni là celles qu'il affectionnait le plus : le *Christ au tombeau*, d'après Titien; le *Martyre de saint Pierre*, d'après Rubens; une copie d'après Fabricius, représentant un guerrier assis devant une muraille éclairée par un rayon de soleil. D'autres encore d'après M. Gros, et quelques études de chevaux.....

« En dehors de la peinture qui tenait toujours une grande place dans nos entretiens, il se plaisait soit à des réflexions sur les lectures que nous lui faisions, soit à parler de lui, de sa jeunesse, sujet qu'il savait bien devoir nous intéresser et auquel nous ne manquions pas de le ramener fréquemment. Il nous donnait, sur la manière dont nous devions marcher dans la vie, des conseils que nous écoutions avidement, captivés et comme sous le charme d'une fascination. Il me dit, à plusieurs reprises : « Aimez bien votre mère, car personne ne vous aimera comme elle : ni votre maîtresse, ni votre femme!..... »

C'est de ce lit de douleur qu'il écrivit à M. Eugène Isabey, très-jeune alors, une charmante lettre, sa dernière, je crois. « J'ai vu hier ton cher papa, qui veut bien prendre mille soins de moi et qui m'a assuré que tu aurais quelque plaisir à recevoir ce bonjour de moi. De dedans mon lit, je te l'envoie, mon cher Eugène, avec mille amitiés et surtout avec un peu plus d'espoir que je n'en avais lorsque tu es parti, puisque je crois réellement éprouver un peu de mieux. Néanmoins, je n'ose pas encore trop chanter victoire, par la crainte de retomber après tout à plat. Je t'envie tellement la faculté de travailler que je puis, sans crainte d'être taxé de pédant, t'engager à ne pas perdre un seul des instants que la bonne santé te permet de si bien employer. *Ta jeunesse aussi se passera, mon jeune ami*, adieu. Tout à toi de cœur. Géricault. »

Au dire des contemporains de Géricault, ses portraits ne donnent de lui qu'une idée très-imparfaite. Les uns le représentent tout jeune, flatté ou plutôt atténué et enjolivé; d'autres, lorsque la maladie avait déjà cruellement exercé ses ravages. Il était blond; la barbe avait même une teinte rousse assez prononcée. Sa tête était bien construite, régulière et très-noble. La mâle énergie du visage était tempérée et embellie par

une expression très-marquée de douceur : comme illuminée par un rayon vif de son âme affectueuse et chaude ; ses yeux surtout, pleins d'éclairs et de caresses, avaient un charme irrésistible. Plutôt grand que petit, il avait une stature forte et svelte. Il était remarquablement bien fait, et Vernet assurait qu'il n'avait jamais vu un plus bel homme ; les jambes surtout étaient superbes : celles de l'homme qui tient le cheval au milieu de la *Course des chevaux libres*, me dit M. Dorcy. Très-soigné dans sa mise, il suivait la mode non sans quelque affectation : il était homme du monde ; mais l'égal des plus brillants cavaliers de l'époque restait l'ami et le bon camarade de ses plus humbles compagnons d'atelier. Lui, le grand artiste, avait surtout, ce que je ne soupçonnais pas en commençant cette étude, un cœur excellent. Tous ceux qui l'ont connu m'ont parlé de la même manière de l'empire incroyable qu'il exerçait, et après quarante ans ils sont encore sous le charme. Il inspirait à chacun cette sympathie franche et vive que lui-même ressentait pour tous.

La mort prématurée de Géricault est un malheur immense, irréparable pour notre école. S'il eût atteint le terme ordinaire de la vie humaine, et confirmé par des succès réitérés les promesses de ses débuts, une ère nouvelle se serait peut-être ouverte pour l'art français. Son influence a sans doute été très-grande et elle dure encore. Il a puissamment agi sur nos peintres de genre, sur nos paysagistes, et d'une manière plus marquée, plus évidente, sur Delacroix, sur Decamps et sur le sculpteur Barye. Mais les grands exemples qu'il aurait donnés à ces artistes si brillamment doués, le secours de sa main ferme, puissante et si douce leur a manqué trop tôt. Il fallait un pareil maître, si savant, si convaincu, disposé à tout comprendre et à tout aimer, pour élever et pour discipliner les peintres contemporains, pour les guider sur la route périlleuse du naturalisme où plus d'un s'est égaré. Ils auraient subi sans répugnance et sans révolte l'ascendant de son génie, car il était l'un d'entre eux. Ils le comprenaient, ils l'admiraient et l'aimaient. Cependant je ne voudrais pas exagérer ma pensée. Le temps des grandes écoles fidèles et compactes est passé. On ne saurait assigner de limites aux progrès des sciences. Aussi longtemps que durera le monde, elles s'élèveront d'assise en assise, d'étage en étage, chaque siècle et chaque savant dépassant et surpassant celui qui l'a précédé, apportant un fait, un point de vue nouveau, une découverte, dévoilant à son tour quelqu'un des mystères de l'univers physique. Il n'en est pas ainsi dans le domaine de l'imagination. Toutes les idées et toutes les formes, toutes les combinaisons pittoresques ont été essayées. L'homme a fait depuis longtemps le tour des

choses de l'esprit. A cet égard la civilisation est accomplie, et comme elle ne disparaîtra pas dans quelque cataclysme de barbarie, il ne se trouvera plus de ces artistes de génie qui découvraient, au détour d'un siècle, une contrée inconnue, un horizon nouveau, une face jusqu'alors ignorée de l'humaine vérité. Ceux-là étaient bien vraiment des maîtres, des inventeurs et des promoteurs. Depuis quelques siècles déjà nous assistons à un tout autre spectacle. Le monde n'est pas fini pour cela. Nous avons eu dans notre époque moderne, et nous aurons encore de grands poëtes et de grands peintres capables de grouper autour d'eux, pendant un temps plus ou moins long, des élèves et des disciples; ils apporteront une nuance, quelque interprétation nouvelle, ils donneront une certaine impulsion et le ton; mais c'est tout. Depuis la Renaissance l'esprit humain s'est émancipé. Il échappe de plus en plus à la contrainte étroite de l'exemple, à l'influence dominante du temps et du lieu. Chacun puise avec liberté dans la tradition, ce trésor d'expérience qu'ont amassé les siècles, et revêt d'une forme savante une pensée, un sentiment personnels. De sorte que désormais on verra de grands artistes originaux et isolés qui se rattacheront, suivant la nature de leur talent, à des doctrines déjà représentées dans le passé, plutôt que de grands chefs d'école. Et c'est à mon sens un honneur pour notre pays et pour notre temps d'avoir produit des génies aussi puissants et aussi divers que les David, les Gros, les Prud'hon, les Géricault. Ils portent sans doute l'empreinte de la société dans laquelle ils ont vécu; ils appartiennent à une race et à une époque déterminées, et on le voit. Mais ils se sont moins soumis qu'ils ne l'eussent fait dans un autre âge à la loi fatale, et je ne saurais reconnaître un signe de décadence dans ce caractère d'originalité, de vérité individuelle, dont leurs ouvrages portent une marque si frappante.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris



